الشارقة الثقافيّة

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة بالشارقة نافذة الثقافة العربية
السنة الرابعة-العدد الأربعون - فبراير ٢٠٢٠م

مقاهي الأدباء.. حكايات وأسرار

محمد فاضل.. تاريخ فني مضيء

عبدالرحمن شكري
من رواد التنوير العربي

يوسف المحيميد:
الرواية السعودية حققت حضوراً عربياً

غرناطة
تاريخ لا ينسى

البتراء
الأسطورة الوردية

مهرجان نواكشوط للشعر العربي

الدورة (5)

11-13 فبراير 2020م

بيت الشعر

نواكشوط - موريتانيا

في فضاء الشعر تتسع الإنسانية

ما هو الشعر إن لم يكن سراجاً للأمل والحقيقة وذاكرة للحنين والأجوبة؟ ما هو الشعر إن لم يكن صوتاً عالياً، صاعداً من الأعماق يطوي المسافات ويملأ آفاق الكون؟ ما هو الشعر إن لم يجدّد الحياة ويحيي القيم الإنسانية النبيلة؟ وما هو الشعر إن لم يتدفّق من القلوب، وينساب بين الحنايا نهر سلام ونقاء؟ هذا هو الشعر الذي لا يموت ولا يتجرد من أوراق الحكمة، ولا يهرم أبداً طالما تسكن في عروقه روح الزمن، هو الذي يجعل الدهر منشداً، ويحيي الناس والمجد، وهو الذي ينحاز دائماً إلى تطلّعات الشعوب وأحلامهم وأحزانهم وهمومهم، وينقذهم من الخطر والنسيان واللامبالاة، من عالم يفقد فيه الإنسان سرّ المتعة والدهشة، ومعنى البهجة والتأمّل، فلا يمكن للحياة أنّ تحلّق إلا بأجنحة الشعر نحو النور، ولا يستطيع الجمال أن يرى نفسه إلا في مرآة الشعر بكامل سحره وتفرّده، ولا يمكن أن تتّسع حدود الإنسانية وتتساوى في الأهمية والكرامة إلا في فضاء الشعر، ولولا القصيدة العظيمة ما انتفضت الأحلام من تحت الرماد، وما تحوّلت الكلمات في فم الشعور إلى طاقة جمالية وإبداعية.

استعادت الشارقة مكانة الشعر ونقلت القصيدة من حالة الركود إلى فضاء الأنسنة

إنّ أجمل الشعر، هو الذي يتمّ احتضانه ودعمه، والمحافظ عليه من الضياع والتشويه، فضلاً عن الإعلاء من مكانته وحضوره وبهائه، وهو الذي يجد نافذة في أقاصي الروح يطلّ منها على الأمل، ومنبراً فسيحاً يُطلق العنان للقوافي، وبيتاً دافئاً وراقياً يتّسع للشعراء من كلّ مكان.. وكيف إذا كان هذا الاحتضان والدعم من مدينة تتنفّس الشعر بكرة وأصيلاً، وتترصّع بالقصائد والمعاني، وتفترش الدروب إبداعاً وألقاً. من مثلها الشارقة منحت الشعر قوّة وديمومة وعنفواناً! وتصدّت لإبراز هويّته وقضيّته ودوره، ووقفت إلى جانب الشعراء قولاً وفعلاً، معنوياً ومادياً، وأعطتهم حقوقهم بالرعاية والاهتمام وتقدير إبداعاتهم وفنونهم، فخصّصت لهم الجوائز والأندية والمسابقات والأمسيات والمهرجانات محلياً وعربياً، وقد ذهبت إليهم أينما وجدوا، مشرقاً ومغرباً، وقدّمت لهم منابر إعلامية لم تكن موجودة من قبل، بهدف إثراء الشعر ودفعه إلى الأمام للنهوض بالثقافة والارتقاء بالمنجزات التاريخية والحضارية.

إنّ الحديث عن الشعر يأخذنا إلى عوالم ومساحات من التجلّي والحرّية أسّستها مدينة الشارقة، على مدى عقدين من الزمن، راكمت خلالها خبرة تسمو بالتجارب والإنجازات الثقافية، حقّقت فيها نقلة نوعية جدّية على صعيد الإبداع الشعري ومتغيّراته واتجاهاته، وفتحت كوّة مشعّة بالرؤى والوعي في جدار الواقع المغلق نحو العالم، من هنا جاء مهرجان الشارقة للشعر العربي، الذي اختتمت دورته الـ(١٨) الشهر الفائت مستعيداً مكانة الشعر الطبيعية والحقيقية، وعاقداً العزم على نقل القصيدة من حالة الركود والتراجع إلى فضاء الأنسنة والوجود، من خلال الاحتفاء بالمواهب والشباب والمخضرمين، وإيلاء الاهتمام بالأصوات الجديدة والمميّزة، والاتجاهات الشعرية الحديثة، من دون التخلّي عن هويّته الأولى ومنجزه التاريخي، وفي هذا المضمار يأتي تأسيس بيوت الشعر العربية بتوجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، والتي تشهد حراكاً شعرياً لا مثيل له، ونشاطاً فكرياً ونقدياً مواكباً للمشهد الراهن.. كل ذلك جعل الشعر يزداد تألقاً في الزمان والمكان، ويضفي قيمة للإنسانية وللأحلام حتى لا يتعرّض الشعر العربي للتشويه أو الضياع، كما يقول سموه، كونه وضع في أيدٍ أمينة ممثّلة في بيوت الشعر في مدن وعواصم الوطن العربي، التي سعت إلى النهوض به، وخدمة الشعراء وإبداعاتهم الأدبية.

هيئة التحرير



البتراء
الأسطورة الوردية

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة

السنة الرابعة-العدد الأربعون - فبراير ٢٠٢٠ م

الشارقة الثقافيّة
نافذة الثقافة العربية

الأسعار

الدولة	السعر	الدولة	السعر
الإمارات	١٠ دراهم	سوريا	٤٠٠ ليرة سورية
السعودية	١٠ ريالات	لبنان	دولاران
عمان	ريال	الأردن	ديناران
البحرين	دينار	الجزائر	دولاران
العراق	٢٥٠٠ دينار	المغرب	١٥ درهماً
الكويت	دينار	تونس	٤ دنانير
اليمن	٤٠٠ ريال	المملكة المتحدة	٣ جنيهات إسترلينية
مصر	١٠ جنيهات	دول الاتحاد الأوربي	٤ يورو
السودان	٢٠ جنيهاً	الولايات المتحدة	٤ دولارات
		كندا وأستراليا	٥ دولارات

قيمة الاشـتـراك السـنـوي

داخل الإمارات العربية المتحدة

	التسليم المباشر	بالبريد
الأفراد	١٠٠ درهم	١٥٠ درهماً
المؤسسات	١٢٠ درهماً	١٧٠ درهماً

خارج الإمارات العربية المتحدة

شامل رسوم البريد

دول الخليج	٦٠٠ درهم
الدول العربية الأخرى	٦٥٠ درهماً
دول الاتحاد الأوروبي	٢٨٠ يـورو
الولايات المتحدة	٣٠٠ دولار
كندا وأستراليا	٣٥٠ دولاراً

أمكنة وشواهد

إبداعات

أدب وأدباء

فن.وتر.ريشة

تحت دائرة الضوء



المسرح الصحراوي.. من التنظير إلى الممارسة والإنجاز

تجارب مسرحية مغايرة من الشارقة، هي صيغة ملائمة لطبيعة المسرح الذي نتصوره في فضاء الصحراء...



سامي الدروبي.. ترجماته رسالة جمالية إنسانية

جمع في شخصيته، الدبلوماسي والسياسي والأديب والمبدع وعكس فلسفته الحضارية في ترجماته...



يانيس ريتسوس.. شاعر الالتزام

كان له ولايزال حضور بارز وسط الأجيال العربية، بدءاً من السبعينيات ووصولاً إلى التسعينيات...



وكلاء التوزيع

الإمارات: شركة توزيع، الرقم المجاني ٨٠٠٢٢٢٠ السعودية: الشركة الوطنية للتوزيع –الرياض – هاتف: ٠٠٩٦٦١١٤٨٧١٤١٤، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية – الكويت – هاتف:٠٠٩٦٥٢٤٨٢٦٨٢١، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام – مسقط – هاتف: ٠٠٩٦٨٢٤٧٠٠٨٩٥، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر – المنامة – هاتف: ٠٠٩٧٣١٧٦١٧٧٣٣، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع – القاهرة – هاتف: ٠٠٢٠٢٢٧٧٠٤٢٩٣، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف – هاتف: ٠٠٩٦١١٦٦٦٣١٤، الأردن: وكالة التوزيع الأردنية – عمّان – هاتف: ٠٠٩٦٢٦٥٣٥٨٨٥٥، المغرب: سوشبرس للتوزيع – الدار البيضاء – هاتف: ٠٠٢١٢٥٢٢٥٨٩١٢١، تونس: الشركة التونسية للصحافة – تونس – هاتف: ٠٠٢١٦٧١٣٢٢٤٩٩

عناوين المجلة: **الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - الليّة** –دائرة الثقافة

ص ب: ٥١١٩ الشارقة هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٣٣٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٣٠٣+

shj.althaqafiya@gmail.com www.alshariqa-althaqafiya.ae

التوزيع والإعلانات

هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٢٦٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٢٥٩+ k.siddig@sdci.gov.ae

رسوم العدد للفنانين:

نبيل السنباطي — د. جهاد العامري

جمال عقل — مهاب لبيب

توزع في جميع إمارات ومدن الدولة

للاستفسار الرقم المجاني: 8002220

التاريخ لا ينسى..

«غرناطة» صفحات مضيئة للوجود العربي الإسلامي بالأندلس



محمد العساوي

شهد تاريخ الأندلس عبر مراحله العديدة صفحات رائعة من الحضارة الإسلامية في شقها الغربي، متباينة في سماتها، حيث جمعت بين مظاهر الغنى التراثي والفكري والتمدن والتفوق الحربي، وبين الفتن والحروب، التي أدت إلى الهاوية بسقوط معاقل الأندلس تباعاً في يد الإسبان، وقد لعبت مدن عديدة مثل قرطبة وطليطلة وسرقسطة وإشبيلية وغرناطة دوراً إشعاعياً بارزاً في ازدهار حضارة المسلمين هناك، بل ولاتزال هذه الحواضر تحن إلى ماضيها الإسلامي، نظراً إلى ما تركه المسلمون من بصمات في مختلف المجالات طوال ثمانية قرون من وجودهم بأرض الفردوس المفقود (الأندلس).

وقد حظيت المدن الأندلسية بدراسات موسعة من كبار المؤرخين والجغرافيين والعلماء المسلمين، غطت مختلف جوانبها السياسية والعسكرية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

وقد تباينت هذه المؤلفات من حيث درجة الاهتمام بكل حاضرة أندلسية على حدة، لكن تعتبر (غرناطة) من أبرزها، نظراً للأدوار التي لعبتها عبر تاريخها العريق؛ فهذه الحاضرة هي التي أرخ لها لسان الدين ابن الخطيب في مُؤَلَّفَيْهِ (الإحاطة في أخبار غرناطة)، و(اللَّمْحَة البَدْرية في الدولة النصرية)، وهي التي كتب عنها أيضاً الشريف الإدريسي في (نزهة المشتاق في اختراق الآفاق)، وأحمد بن محمد المقري التلمساني في (نفح الطِّيبْ من غُصن الأندلس الرَّطِيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب)، وابن خلدون في (العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، وابن بسام الشنتريني في (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة)، وابن عذاري المراكشي في (البيان المُغْرِب في أخبار الأندلس والمغرب)...

ينقسم تاريخ غرناطة إلى ثلاث مراحل كبرى، تسمى المرحلة الأولى بغرناطة ما قبل الفتح الإسلامي، وتمتد زمنياً من تأسيسها من قِبل الإغريق (القرن الخامس قبل الميلاد) إلى غاية دخول المسلمين إليها (القرن الأول الهجري / الثامن الميلادي)، وكانت تسمى آنذاك (إليبيرغا) (ELYBIRGE)، ثم احتلها الرومان عام (١٩٣ قبل الميلاد) وسموها (إليبريس) (ILLIBERIS)، وإبان سقوط الإمبراطورية الرومانية الغربية، حافظ القوط الغربيون على المدينة، لأنها مركز مهم من الناحيتين الحضرية والدينية، كما أسسوا فيها قاعدة عسكرية، وحسب بعض الروايات ففي هذه الحقبة التاريخية تحول اسم المدينة إلى (غرناطة)؛ وهي كلمة مركبة من شطرين: (ناطة) وهو اسم لقرية قديمة تقع قرب (إليبريس)، وكلمة (غار)

غرناطة من أبرز المدن المؤثرة حضارياً عبر تاريخها العريق الذي أرّخ له كبار العلماء العرب المسلمين



لسان الدين بن الخطيب- رسم افتراضي

ابن طفيل - رسم افتراضي

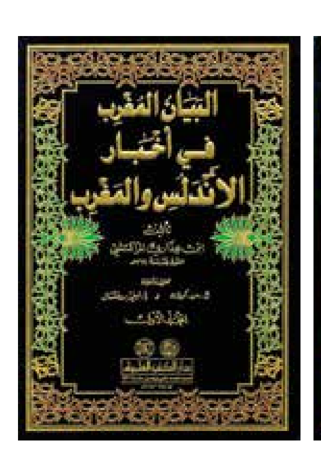
أضافها المسلمون فأصبحت تسمى غرناطة، غير أن روايات أخرى تؤكد أن اسم (غرناطة) يرجع إلى عهد الرومان، وأنه مشتق من الكلمة اللاتينية (GRANATA) ومعناها الرُّمانة، وسميت كذلك لانتشار حقول الرُّمان فيها.

أما المرحلة الثانية، وهي الفترة الذهبية لغرناطة الإسلامية، حتى إنهم لقبوها آنذاك بدمشق الأندلس، فتمتد زمنياً من فتح المسلمين لها، سنة (٩٢ هـ / ٧١١ م) بزعامة طارق بن زياد، تحت إشراف والي إفريقيا خلال عهد الدولة الأموية موسى بن نصير، إلى غاية سقوطها سنة (٨٩٧ هـ / ١٤٩٢ م).

هذه المرحلة الطويلة من الوجود الإسلامي، يمكن تصنيفها إلى خمس حقب تاريخية، تبدأ الأولى من الفتح إلى قيام الدولة الأموية بالأندلس بقيادة عبدالرحمن الداخل عام (١٣٨ هـ / ٧٥٦ م)، وتُعرف هذه المرحلة بعصر الولاة، ثم الحقبة الثانية الممتدة ما بين (١٣٨–٤٢٢هـ / ٧٥٦–١٠٣١م) فخضعت فيها غرناطة للدولة الأموية، أما الحقبة الثالثة المعروفة بعصر ملوك الطوائف، فكانت فيها تابعة لحكم بنو زيري، وتمتد ما بين (٤٢٢–٤٧٩ هـ / ١٠٣١–١٠٨٦م)، في حين خضعت خلال الحقبة الرابعة (٤٧٩–٦١٢هـ / ١٠٨٦–١٢١٤م) للسيطرة المغربية، حيث تحولت غرناطة إلى حاضرة تابعة مباشرة للمرابطين وبعدهم للموحدين، وقد انتهت هذه الحقبة بانهزام الدولة الموحدية أمام الجيوش الأوروبية المتحالفة في معركة العُقَاب (٦٠٩هـ / ١٢١٢م)، أما الحقبة الخامسة والتي مثلتها آخر مملكة إسلامية بالأندلس ألا وهي دولة بني الأحمر (بنو نصر)، فتمتد من (٦٣٥–٨٩٧ هـ / ١٢٣٨–١٤٩٢م).

وأخيراً نصل إلى مرحلة غرناطة الإسبانية والتي تمتد من تسليمها من قبل الخليفة أبوعبدالله محمد الثاني عشر، إلى الملك فيرديناند الثاني والملكة إيزابيلا الأولى الملكين الكاثوليكيين (٨٩٧ هـ / ١٤٩٢م) إلى الفترة الراهنة، وخلالها برزت أحداث خطيرة، من أهمها طرد الموريسكيين قسراً إلى خارج اسبانيا، وتحولت مساجد المدينة إلى كنائس أو دُمرت كلياً، وتعزى أسباب السقوط إلى مجموعة من العوامل، منها النزاع والخلاف والتنافس بين المسلمين، والاستهانة بالأعداء أثناء فترات القوة، والتفكك السياسي بعد سقوط الخلافة الأموية، ثم كثرة الثائرين والمتمردين، إضافة إلى بُعد غرناطة عن بلاد المسلمين في المشرق، ما جعلها تتحمل وحدها عبء الدفاع عن كيانها.

وإلى جانب التاريخ الحافل بالأمجاد الذي خلفه المسلمون في غرناطة، فقد تركوا أيضاً بصماتهم في الميدان التراثي بشقيه المادي (الذي ينقسم إلى عمارة دينية من مساجد وزوايا وكتاتيب، وعمارة مدنية من قصور ومتنزهات، وعمارة عسكرية من حصون وقلاع وأبراج)، واللا مادي (فنون متنوعة).



فعلى مستوى العمارة الدينية اتسمت برونقها الخاص، إذ عُرفت بالمتانة والصلابة، فضلاً عن الحسن والجمال، ما جعلها محل تأثر من الشعوب المجاورة، وقد جسدت هذه الجمالية مجموعة من المساجد، من أشهرها مسجد (غرناطة الجامع) الذي بناه محمد الفقيه ثاني ملوك بني الأحمر، وقد كان من أبدع الجوامع وأحسنها، وإضافة إلى المسجد الجامع، اشتهرت غرناطة أيضاً بمساجد أخرى، مثل مسجد الحمراء الأعظم، الذي شيده محمد الثالث (٧٠٥هـ / ١٣٠٥م)، والذي حلت محله اليوم كنيسة القديسة ماريا، وهناك مساجد أخرى لا تقل أهمية مثل مسجد القيسارية، ومسجد ابن سحنون، ومسجد ربض البيازين، ومسجد المرابطين.

وعلى مستوى العمارة المدنية، كانت بحق رائعة من روائع الفن المعماري الإسلامي، إذ

بصمات العرب المسلمين تبدو جليلة في الميدان التراثي بشقيه المادي والفني

مرت غرناطة بمراحل ومتغيرات وتحولات متعددة إبان الوجود الإسلامي فيها


سوق البيازين

تتجلى فيها القيم الجمالية والإبداعية، والتي لاتزال إلى يومنا هذا تُعجب زوارها من مختلف أقطار العالم، وهي تعكس بصدق مدى التطور الكبير الذي وصلت إليها الحضارة الإسلامية بالأندلس، وتجسدت العمارة المدنية في غرناطة على وجه الخصوص في القصور والمتنزهات، التي تميزت ببنائها البسيط من الخارج وكثرة الزخرفة من الداخل، إضافة إلى استعمال الحجارة والآجر والخزف والنحاس والرخام في عملية البناء والزخرفة.

وفي هذا الصدد يعتبر (قصر الحمراء) من أهم وأروع الآثار الإسلامية الباقية في إسبانيا، والذي شيده السلطان النصري الأول محمد بن الأحمر، بعد أن تولى الحكم عام (٦٣٥هـ / ١٢٣٨م)، واختار موقع الحمراء لإنشاء قصر يتحصن به، ويتخذه قاعدة لملكه، كما اهتم بهذا القصر وأحاطه بالأسوار والأبراج العالية، وأنشأ به مراكز عسكرية ومخازن للمؤن، أما السلاطين الذين جاؤوا من بعده، فقد أضافوا إليه زيادات أخرى، كالمسجد الجامع الذي بناه السلطان محمد الثالث (٧٠٥ هـ / ١٣٠٥م)، والسلطان يوسف الأول وابنه محمد الخامس، حيث أتما في عهدهما القصر، كما زوداه بفناء رئيس يدعى بهو السباع (الأسود)، وبعد سقوط غرناطة أضيفت له عدة زيادات، وبهذا كان (قصر الحمراء) تحفة من تحف الحضارة الإسلامية وشاهداً حيا لما وصل إليه المسلمون من ذوق وإبداع وإتقان، وهو ما جعله يسجل من قبل اليونيسكو ضمن مواقع التراث العالمي (١٩٨٤م).

كما برزت قصور أخرى لا تقل أهمية عن قصر الحمراء، ومن أشهرها قصر (جنة العريف) الذي على بعد كيلو متر واحد عن (قصر الحمراء)، شُيد أواخر القرن (السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي)، على يد السلطان أبي الوليد إسماعيل، ونظراً إلى الموقع الجميل الذي شيد فيه، وكذلك إلى جمال القصر وروعة بنائه، فقد اتخذه سلاطين بني الأحمر مَصِيفاً لهم، ومتنزهاً للراحة والاستجمام.

أما على مستوى العمارة العسكرية، فقد تميزت غرناطة بتحصينات وقلاع وأسوار متينة، ومرد ذلك بالدرجة الأولى إلى تدهور الأوضاع السياسية والعسكرية بالأندلس بعد سقوط دولة الموحدين، إذ انحصرت رقعة الدولة الإسلامية بغرناطة، وهو ما جعلها تكثف جهودها للحفاظ على ما تبقى من آثار المسلمين هناك.



جنة العريف



الجانب المعماري الإسلامي لقصر الحمراء

وبالموازاة مع غنى التراث المادي، فقد اشتهرت (غرناطة) بموروث لا مادي جسدته مختلف أنواع الفنون، وفي مقدمتها الموسيقا التي برز فيها لون متفرع من الموسيقا الأندلسية، يعرف بـ(الطرب الغرناطي)، الذي نقله الموريسكيون بعد سقوطها إلى البلدان المغاربية.

كما أنجبت (غرناطة) علماء ومفكرين وفقهاء بارزين في مختلف التخصصات، مازالت أسماؤهم متداولة في الحضارة الإسلامية، نظراً إلى ما خلفوه من إسهامات علمية ومعرفية، بل واستفادت شعوب أخرى من أعمالهم، ومن أشهرهم (لسان الدين ابن الخطيب) الذي برع في الأدب والشعر والفلسفة والتاريخ والطب، و(ابن طفيل) الذي تخصص في الأدب والفلسفة والطب والرياضيات والفلك.

ويمكن القول إن الوجود الإسلامي في غرناطة ترك بصمات خالدة على كافة المستويات، وهو ما جعل هذه الحاضرة تتبوأ مكانة خاصة، لارتباطها في الذاكرة الجماعية بكونها آخر معاقل المسلمين بالأندلس، وهو ما جعلها ذكرى لا تنسى.

لعبت مدن أندلسية دوراً علمياً وثقافياً إنسانياً في ازدهار الحضارة الإسلامية

أثرت في الشعوب المحيطة بها على مستوى العمارة الدينية والمدنية



د. محمد صابر عرب

«الغاية تبرر الوسيلة»

ما تبقى من ميكافيللي..

لم يعد يذكر الكثيرون شيئاً عن (ميكافيللي) سوى جملة واحدة وردت في كتابه الشهير (الأمير) وهي التي شاعت بين الأوساط الثقافية والسياسية (الغاية تبرر الوسيلة)، وهو اختزال لحياة رجل خاض غمار السياسة في بلد انقسم مواطنوه، وتوزعت ولاءاتهم إلى دويلات صغيرة، فقدت فيها إيطاليا وحدتها كدولة كبيرة مؤسسة للحضارة الإنسانية.

ولد نيقولا (ميكافيللي) في فلورنسا (١٤٦٩م)، ولا يعرف المؤرخون كثيراً عن نشأته الأولى، إلا أنه تدرج في بعض الوظائف التي أهلته ليترأس المجلس، الذي كان يخطط لسياسة فلورنسا الخارجية، لذا لمس عن كثب أخلاق رجال السياسة، واكتسب معلومات كثيرة تتعلق بالسياسة وخباياها، لكنه لم يكن معنياً بالفنون والآداب، التي لم تكن تستهويه طوال مسيرته، عبر الرجل عن آرائه بكل جرأة نحو وطن كانت تتقاسمه الأهواء السياسية، ومزقته الحروب الأهلية خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين، لذا لجأت بعض الدويلات الإيطالية إلى استدعاء دول الجوار من قبيل فرنسا، التي اجتاحت إيطاليا ويعبر (ميكافيللي) بكل مرارة عن الحالة التي تلجأ إليها بعض الدويلات الإيطالية، التي تستعين بدولة أجنبية لاجتياح أراضيها، لذا كان من رأيه، أن استدعاء جيوش أجنبية للاستقواء بها على الخصوم هي جريمة تاريخية لا تغتفر.

في لحظة تاريخية أراد البابا جيل الثاني (١٥٠٣م)، إجلاء الفرنسيين عن بلاده، وكان على فلورنسا أن تختار بين صداقتها للبابا وبين حليفتها فرنسا، واختارت فلورنسا التحالف مع الفرنسيين، وحمل (مكيافيللي) مهمة السفر إلى فرنسا لإبلاغ الفرنسيين بتحالف فلورنسا مع فرنسا، إلا أن البابا جيل الثاني تمكن من إجلاء الفرنسيين عن إيطاليا، إلا أنه استبدل النفوذ الإسباني بالنفوذ الفرنسي، وسقطت جمهورية فلورنسا، وعادت أسرة ميدتشي إلى الحكم، وطرد (ميكافيللي) من فلورنسا بعد أن ترك منصبه، وهام على وجهه خارج بلاده بعد أن انصرف إلى الكتابة والتأليف، وشرع في كتابة أهم أعماله (الأمير)، ثم ألف كتاباً آخر (مطارحات)، وأتبعه بكتاب ثالث (تاريخ فلورنسا)، ثم بكتاب رابع (فن الحرب (تطورت الأحداث بشكل سريع بعد أن مُنيت فرنسا بهزيمة كبيرة في معركة (بافي) (٢٤ يناير ١٥٢٥م)، ووقع ملكها (فرانسوا الأول) أسيراً، واضطر البابا إلى مهادنة المنتصرين، بعد أن تعرضت روما لهجوم كاسح لجنود جيش الإمبراطور، ولاذ البابا إلى الهروب من روما، وكان لكل هذه الأحداث ردود فعل على فلورنسا، التي أعلن أهلها الثورة على أسرة مديتشي، وأعلنوا النظام الجمهوري، وفقد (ميكافيللي) دوره وانطوى على نفسه بعيداً عن العمل العام إلى أن توفي في الثاني والعشرين من يونيو (١٥٢٧م)، بعد أن شيد له محبوه نصباً تذكارياً على قبره كتبوا عليه (لا يستطيع المدح أن يفي بحق هذا الاسم: نيكولا ميكافيللي).

يعد كتاب (الأمير) بمثابة دراسة مستفيضة عن أصول الحكم وفن السياسة، شارحاً الوسائل التي تؤدي إلى شموخ الدول وعلو شأنها، مؤكداً أهمية وحدة إيطاليا، التي مزقتها الحروب وأحالتها إلى دويلات صغيرة متطاحنة، مما أغرى الدول المجاورة على احتلالها. راح (ميكافيللي) يضع الخطوط العريضة لوحدة إيطاليا، على أمل أن يجد من بين الحكام من يتولى هذا الدور الوطني لكي يحظى بمكانة بارزة في التاريخ.

والكتاب بمثابة نصائح يقدمها (ميكافيللي) لأي حاكم ينشد الوحدة الإيطالية، وهي نصائح تتطلب وفق عصرها أن يكون الحاكم مستبداً قوياً، ولعله كان يأمل أن يتبنى أحد أفراد أسرة ميديتشي هذه النظريات، وهي الأسرة التي ارتقت بالعلوم والفنون، إلى درجة أن فلورنسا أصبحت مركز إشعاع حضاري وثقافي، بعد أن رأى (ميكافيللي) وطنه بعد أن مزقته الفرقة واجتاحته الجيوش الأجنبية، لذا جاءت آراؤه صادمة أحياناً، تنطوي على احتقار البشر، كما جاءت عباراته تفيض بالأسى بسبب ما لحق بإيطاليا من كوارث ونكبات، بعد أن انقسمت إلى دويلات ضعيفة، لذا كان

من رأيه أن يكون الحاكم الجديد لديه رؤية سياسية، تستهدف الوحدة بين الولايات الايطالية الممزقة، وكان يعتنق الفكر القائل، بأن السيف أصدق وسيلة في خلق الدولة الموحدة، ولا ضير في أن يستخدم في سبيل ذلك كل الوسائل لتحقيق الأهداف النبيلة.

جاءت آراء (ميكافيللي) صادمة، وخصوصاً فيما يتعلق بنكث العهود، لأن الأعمال الكبيرة لا يحققها إلا رجال عظام لا يكترثون بالمحافظة على العهود، ويخلص (ميكافيللي) إلى أنه في سبيل الحفاظ على الأوطان، فعلى من يتولى هذه المهمة ألا يقيم وزناً لوعد قطعه على نفسه، إذا ما كان هذا الوعد يتعارض مع مصالح وطنه، وبتعبير صادم يقول (ميكافيللي): إن الانسان لا يُقدم على فعل الخير إلا مكرهاً، ولا مناص من استخدام الضغط حتى يحجب النزعة الشريرة عن الناس.

يعرض (ميكافيللي) نظريته الشهيرة القائلة (إن الغاية تبرر الوسيلة)، أو مجموعة الوسائل التي تنشد الخير لوطنه وأن السياسة لا مكان فيها للأخلاق، وعلى السياسي أن يكون بارعاً في فن المكائد، متظاهراً بالسمات الحميدة إذا ما رأى أن المحافظة على الدولة تتطلب منه ارتكاب مثل هذه الآثام، مؤكداً أن جميع الوسائل مشروعة في سبيل المحافظة على كيان الدولة. ويرى (ميكافيللي) أن قوة الدولة في قوة جيشها، وعلى الحاكم أن يختار معاونيه بعناية شديدة.

وتحمل آراء (ميكافيللي) الكثير من التناقضات، فبينما يبدو نصيراً للنظام الملكي لكنه في ثنايا نفسه جمهوري العقيدة والنزعة، ويختتم (ميكافيللي) نظريته بإهداء كتابه إلى أي من أمراء أسرة ميديتشي، لكي يتولى اتخاذ هذا الكتاب دستوراً لبلاده.

ضرب ميكافيللي بالقيم والمبادئ الإنسانية عرض الحائط، كما خرج على تقاليد العصور الوسطى، وهوى بالإنسانية حينما جعلها أداة في خدمة السياسة، وبرغم أن أوروبا خلال حياة (ميكافيللي) كانت تخطو نحو التحول من النظم الاقطاعية الصارمة إلى حياة أكثر رحابة، فإن ما ورد من أفكار في كتاب الأمير، جاءت صادمة للعصر الذي كان يعيش فيه (ميكافيللي)، وعلى ما يبدو فإن الرجل قد كتب كتابه في ظل أزمة نفسية مريرة، حيث يعيش منفياً مشرداً بعيداً عن وطنه يعاني الفقر والحرمان، بعد أن كان ملء السمع والبصر، كما كانت نفسه تجيش بعاطفة وطنية دافقة، بعد أن رأى وطنه وقد تحول إلى كيانات سياسية ضعيفة ومهلهلة، وقد أجتاحته الجيوش الأجنبية الغازية.

من الصعب أن نغفل العصر الذي كتب فيه (ميكافيللي) كتابه، فقد كان عصر المتناقضات، حيث حركة إحياء العلوم على أشدها، والكشوف الجغرافية في عنفوانها، وقد تراجع دور الكنيسة وتدهورت الحياة الدينية إلى الحد الذي أشاع بين الناس صوراً متردية عن سلوك رجال الدين، وخروج جماعات على الكنيسة من قبيل حركة (مارتن لوثر وزونجلي وكالفن)، وجميعها كشفت عن عوار في حياة رجال الدين. كل هذا المناخ كان محرضاً لـ(ميكافيللي) على الكتابة.

انقسم الباحثون بشأن ما كتبه (ميكافيللي)، فبينما رآه بعضهم بمثابة ذرائع تبرر ارتكاب جرائم ضد الأخلاق، وتعلي من شأن الاستبداد، وتتخذ من كل الوسائل، حتى ولو كانت غير أخلاقية – سلوكاً للساسة، إلا أن بعضهم الآخر رأى أن (ميكافيللي) واحد من رواد الفكر الأوروبي الحديث، وأنه كان رجلاً وطنياً، يعمر قلبه إيماناً بحق وطنه في الوحدة، وأن بعض الحكام إذا كانوا قد اتخذوا من نظريته تكأة للاستبداد فليس الذنب ذنب الرجل.

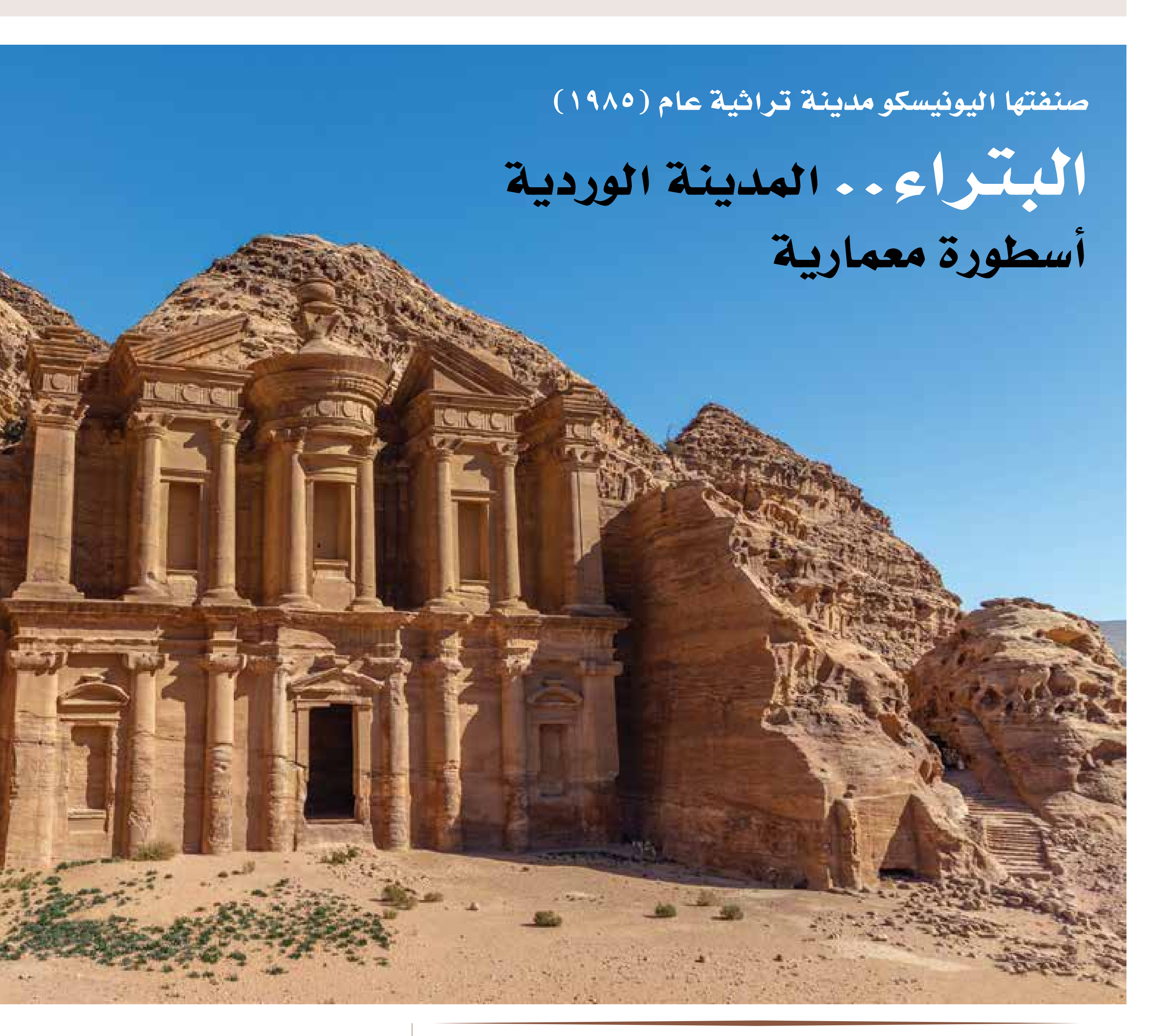
أعتقد أن أفكار (ميكافيللي) قد انضوت على كثير من المتناقضات، فهو يتأرجح بين النظام الملكي والنظام الجمهوري، ويقرر أن المعاهدة التي تُبرم بين دولة كبرى وأخرى صغرى هي غنم للأولى وغرم للثانية، بينما يذهب (ميكافيللي) بنفسه إلى لويس الثاني عشر ملك فرنسا لكي يبلغه بتمسك بلده (فلورنسا) بتحالفها مع فرنسا، ولعل مقولة باسكال الفيلسوف الفرنسي الذائع الصيت تنطبق أكثر ما تنطبق على (ميكافيللي): إن النفس البشرية قد خلقت من متناقضات! والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال: ماذا بقي من أفكار ونظريات (ميكافيللي)؟ وهل لاتزال هذه النظريات صالحة للعمل بها في القرن الحادي والعشرين؟!

هذه الجملة اختزال لحياة رجل خاض غمار الحياة بكل أبعادها السياسية والفكرية والاجتماعية في وطنه

تفرغ للكتابة والتأليف عندما تم نكران إخلاصه لعمله ووطنه فكان كتاب (الأمير)

كتابه (الأمير) دراسة مستفيضة عن أصول الحكم وفن السياسة

أكد في كتابه الشهير أهمية وحدة وطنه إيطاليا والوسائل التي تؤدي لعلو شأنه



صنفتها اليونيسكو مدينة تراثية عام (١٩٨٥)

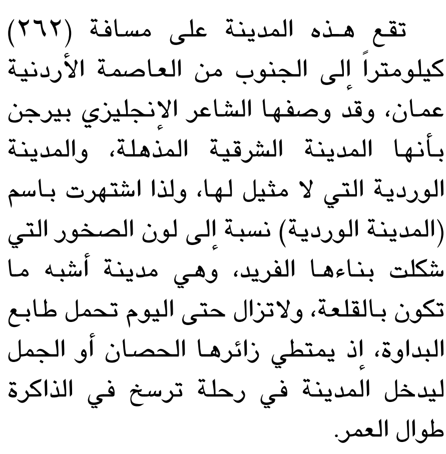
البتراء.. المدينة الوردية أسطورة معمارية

أحمد أبوزيد

تعد مدينة البتراء التي صنفتها منظمة اليونيسكو مدينة تراثية عالمية عام (١٩٨٥م)، من أشهر المعالم الأثرية في الأردن وأقدمها وأعرقها على الإطلاق، فهي أسطورة معمارية وسط الصخور، ومعجزة بشرية بهرت الأدباء وحيرت العلماء، وتعد من عجائب الدنيا، فهي نموذج فريد للمدن التي خرجت من أرحام الجبال، حيث استطاع الأنباط العرب حفرها في الصخور الجبلية قبل أكثر من (٢٠٠٠) عام، لتكون عاصمة لدولتهم، وظلت المدينة إلى يومنا هذا شاهداً على تلك المعجزة البشرية والعبقرية المعمارية العربية التي استطاعت نحت مدينة كاملة ببيوت ومنازل وقصور وقلاع جميلة في بطون الجبال.

اكتشفها الرحالة السويسري بوركهارت عام (١٨١٢) بعد أن اختفت لقرون





تقع هـذه المدينة على مسافة (٢٦٢) كيلومتراً إلى الجنوب من العاصمة الأردنية عمان، وقد وصفها الشاعر الإنجليزي بيرجن بأنها المدينة الشرقية المذهلة، والمدينة الوردية التي لا مثيل لها، ولذا اشتهرت باسم (المدينة الوردية) نسبة إلى لون الصخور التي شكلت بناءها الفريد، وهي مدينة أشبه ما تكون بالقلعة، ولاتزال حتى اليوم تحمل طابع البداوة، إذ يمتطي زائرها الحصان أو الجمل ليدخل المدينة في رحلة ترسخ في الذاكرة طوال العمر.

وفي وسط المدينة يشاهد المرء مئات المعالم التي حفرها وأنشأها الإنسان، حيث يرى هياكل شامخة، وأضرحة ملكية باذخة، ومدرجاً كبيراً يتسع لـ(٨٠٠٠) متفرج، وبيوتاً صغيرة وكبيرة، وردهات وقاعات للاحتفالات، وقنوات للماء وصهاريج وحمامات، وفيها الكثير من الأضرحة التاريخية، حيث تضم قبر النبي هارون، ومن يقف على أعلى قمة فيها يستطيع رؤية الأرض الفلسطينية وسيناء.

وتاريخ هذه المدينة يعود إلى ما قبل الميلاد، ويرتبط بالأنباط العرب الذين عمروها وجعلوا منها عاصمة لهم، والأنباط قبيلة عربية بدوية جاءت من شبه الجزيرة العربية، وكانت ترعى الماشية وتتنقل من مكان إلى آخر بحثاً عن الكلأ، ووصل قسم من هذه القبيلة في ترحالها إلى البتراء، وحطوا رحالهم فيها لموقعها المنيع الذي يسهّل الدفاع عنهم.

ونظراً لموقع تلك المنطقة الجغرافي بين مصر وفلسطين وشبه الجزيرة العربية والعراق وسوريا، ما لبثت الحياة أن أمّنت لهم كسباً مادياً ورفاهية أغرت الأنباط بترك حياة البداوة والاعتماد على التجارة. واتخذوا البتراء مستقراً لهم، يخزنون فيها بضائعهم ويحتمون بين جنباتها من صروف الزمن، وجعلوا منها قلعة حصينة واتخذوها عاصمة ملكية لدولتهم، وسيطروا على محطة القوافل، وعلى جانب من طرق التجارة في بلاد العرب قديماً.

ولكن الروم أغرتهم ثروات الأنباط فانقضوا على المدينة ونهبوا ثروتها، وسرعان ما لحق الأنباط بالمعتدين وقضوا عليهم واستعادوا ما نهب منهم، وامتد نفوذهم في عام (٩٠) قبل الميلاد إلى المنطقة الجنوبية من سوريا، وهي الأردن وجبل العرب حالياً،



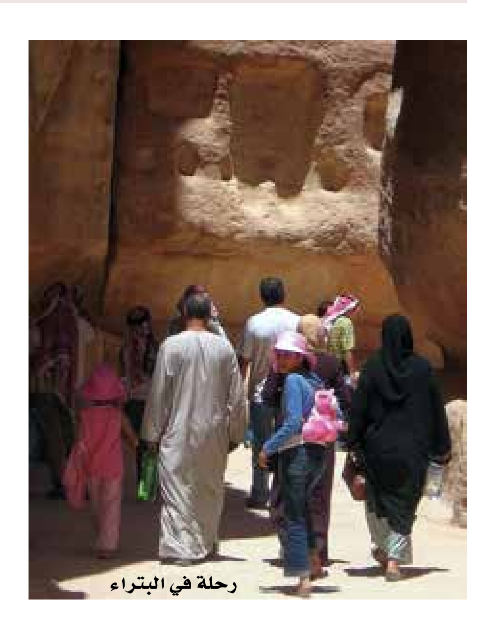
بوركهارت

تجسد العبقرية المعمارية العربية التي استطاعت نحتها في الجبال

«الخزنة» بناء منحوت في الصخر ويعود تاريخها إلى ما قبل الميلاد



الجمال وسيلة الانتقال داخل البتراء


رحلة في البتراء

بعد أن وقعت معركة دامية بينهم وبين الروم، ولم يتمكن الروم من التغلب على أنباط البتراء على الرغم من الحملات المتكررة، فاتسعت هذه المملكة النبطية ووصلت إلى أوج قوتها، وتوسعت فامتدت إلى دمشق، وشملت أجزاء من صحراء سيناء في مصر وصحراء النقب في فلسطين، فكانت بذلك تحكم فعلياً الجزء الأكبر من بلاد العرب.

وامتدّت إمبراطورية الأنباط التّجارية إلى حدود الفرات، وصكّت النقود في مدينة دمشق، وبنت السُّفن في موانئ البحر الأحمر، وبرغم أنهم كانوا قوماً غُزاة فإنهم مع مرور الأيّام صاروا دولةً مسالمةً حشدت الجيوش لضمان سلامها فوق ربوع بلادها، من عام (٣١٢ ق.م) حتّى عام (١٠٥م).

وفي أيّام المسيحية الأولى، جاء إلى البتراء النُّساك والرّهبان فعاشوا في كهوفها وصلّوا في أديرتها، وشيّد فيها الصّليبيون قلعتين. وقد تأثرت البتراء بحكم موقعها الجغرافي بالحضارة اليونانية وأصبحت تفوق العديد من مدن زمانها جمالاً.

ولم تتوقف محاولات الرومان عن غزو مدينة الأنباط والقضاء على استقلالها، حتى تمكنوا من ذلك وقضوا على مملكة الأنباط سنة (١٠٥م)، وسمّوها المقاطعة العربية.

وفي سنة (٦٣٦م)، أصبحت البتراء خاضعة للحكم العربي، وعاش من تبقى من سكانها على الزراعة، لكن الزلازل التي أصابتها بداية من سنة (٧٤٦م) أفرغتها من أهلها.

وبعد ذلك دخلت البتراء في سبات عميق استمر قروناً طويلة، ودارت حولها الكثير

نحتها الأنباط العرب في الصخور قبل (٢٠٠٠) عام ووصفها الشاعر الإنجليزي بيرجن بأنها المدينة الشرقية المذهلة


رحلات من دول العالم المختلفة للبتراء


مدينة البتراء

من الأساطير، وفُقدت تماماً، ولم يكن العالم يعرف شيئاً عنها خلال الحروب الصليبية، وبقيت في سباتها مختفية عن الأنظار حتى عام (١٨١٢م)، عندما قام الرحالة السويسري جوهان بوركهارت بالكشف عنها خلال تجواله في أقطار الشرق العربي، وكان آنذاك يقوم برحلته من القاهرة إلى دمشق، بعد أن ترك المسيحية إلى الإسلام ودرس العلوم الشرعية، إضافة إلى ممارسة الاكتشاف والترحال.

ففي هذا الوقت، أقنع بوركهارت دليله البدوي أن يأخذه إلى موقع المدينة التي أشيع أنها مفقودة، وبدأ في التنقيب قرب المسجد القديم فوق قبر هارون، وقد كتب في ملاحظاته ورسوماته التي كان يدوّنها سراً: (يبدو محتملاً جداً أن تكون الخرائب الموجودة في وادي موسى هي بقايا البتراء القديمة). وجاءها عام (١٨٩٦م) الويس موصل، وكتب عنها كتاباً سمّاه (بتراء العربية)، ما لفت العالم إلى هذا الموقع الأثري الفريد.

وبالرغم من اكتشاف البتراء من قبل بوركهارت، لم تبدأ الحفريات الأولى للتنقيب فيها عن الآثار إلا عام (١٩٢٤م) تحت إشراف المدرسة البريطانية للآثار في القدس، ومنذ ذلك الحين أخرج فريق التنقيب الذي ضم أردنيين وأجانب مناطق مختلفة من المدينة من تحت الأرض، وكشف عن حياة سكانها القدماء.

وتتميز هذه المدينة بأسلوب بنائها المهيب، والإبداع في أحواضها وسدودها وقنواتها، وهناك مئات المعالم المحفورة من هياكل شامخة وأضرحة ملكية، ومدرج كبير يتسع لثمانية آلاف متفرج، إضافة إلى البيوت الصخرية الكبيرة والردهات وقاعات الاحتفالات وقنوات المياه والصهاريج والحمامات.

كما نجد (الخزنة)، وهي بناء منحوت في الصخر يرتفع تسعة وثلاثين متراً وخمسين سنتمتراً، وعرضه يصل إلى ثمانية وعشرين متراً، وسمي هذا البناء بخزنة فرعون، لاعتقاد سكان المنطقة بأن فرعون وضع كنوزه في الجرة الموجودة في الطبقة الثانية.

ومن آثارها المهمة: المدرج الروماني، والذي يتكون من (٣٣) صفاً منحوتة في صخر رملي رمادي، ويتسع لأكثر من ثمانية آلاف متفرج، ومقابل هذا المدرج توجد مجموعة من القبور المنحوتة في الصخر.

مدرجها يتسع لـ(٨٠٠٠) متفرج وبها خزائن دفاعات للاحتفالات وقنوات للمياه وأسواق مقدسة


الأعمدة الرومانية لمجمع المعبد الكبير في البتراء (مدينة الورد)



نوال يتيم

تأثير اللغة العربية
في تأسيس الحضارة الإسلامية

يعد مفهوم (الأمـن الثقـافي) مقارنة بالكثير من المفاهيم، أقل اهتماماً به من طرف صناع الثقافة وتأسيس الحضارات في زمننا الحالي، مع أنه مفهوم معبر عن بيئة تحقق المسيرة التكاملية لكل أمة، تسعى لجعل بنائها التراكمي شكلاً ومضموناً متقناً دالاً على تلبية الحاجة الثقافية للفرد في محيطه، مشبعة إلى الدرجة التي تخول له سن قوانين منفتحة على الآخر، وتتصدر بثقافتها العالم في الوقت ذاته.

فكانت تجليات الثقافة في مختلف مستوياتها في العالم، مقرونة بلغة أصحابها كلغة سيادية، مع استقبال تعددية لغوية وثقافية مختلفة لتجسيد شخصية الفرد المثقف في مرحلة ما.

وقد تبنت الحضارة العربية الإسلامية هذا المفهوم واتخذت لها بوعيها به مكاناً متميزاً، وسادت الأرض وقادت العالم لقرون عديدة، وكانت لها بعض المعايير أو المقاييس أو الخصائص التي تجعلها حضارة إيمانية إنسانية النزعة والهدف كونها ذات رسالة عالمية الأفـق، وهـي حضارة مبنية على التسامح والأمـن والأمـان، لذلك تركت آثـاراً متميزة في كل نواحي الحياة، فجاءت شاملة كاملة في نظرتها للكون والإنسان والحياة، وجمعت بين: الروح والمادة، القلب والعقل، الحرية والمسؤولية، الواقعية والمثالية.

والإسلام جاء كرسالة علمية حضارية سامية، وكان لا بد من تدوينها منذ مشرقها حتى يومنا الحالي، وهـي تلخص قصة ما أنجزه الإنسان على اختلاف عصوره وتقلبات أزمنته معبرة عن جانبين: روحي ومادي.

وتعدّ الحضارة مرحلة أساسية من مراحل التطور الإنساني، ومظهراً من مظاهر الرقي العلمي والفني والأدبي والاجتماعي، وهي كلمة مشتقة من كلمة (حضر)، وتدور معانيها في فلك الحضور، وتعني بذلك قصة إنسان متكاملة كما عرّفها الدكتور حسين مؤنس في كتابه (الحضارة) قائلاً: (الحضارة ثمرة كل جهد يقوم به الإنسان لتحسين ظروف حياته، سواء كان المجهود المبذول للوصول إلى تلك الثمرة مقصوداً أم غير مقصود، وسواء أكانت الثمرة مادية أم معنوية)، وهو مفهوم يرتبط بالتاريخ لأن الثمرة الحضارية مرتبطة بالزمن الذي يرتبط بالتاريخ، ويرى ابن خلدون أن الحضارة غاية البداوة، إذ يقول في مقدمته: (والحضارة هي التفنن في الترف واستجادة أحواله والكلف بالصنائع التي تؤنّق من أصنافه وسائر فنونه).

ولأن الإسلام قائم على الإيمان والعمل به، فقد جاءت حضارته مرنة واسعة الأفق منفتحة على الآخر، أخذت الإنسان في حركة تقدمية استوجب توثيقها بلغة كانت دعامة من دعائمها، وهـي لغة عريقة ذات مـادة

> **برز تأثير اللغة العربية حضارياً من خلال حركة الترجمة التي لعبت دوراً أساسياً في التواصل العلمي والثقافي**

غزيرة دقيقة التصوير، لما يقع تحت الحس مرنة على الاشتقاق، وقابلة للتهذيب ولها قدرة كبيرة وسعة صدر للتعريب، ما يمكنها من الاستمرارية في العطاء، وقد نزل القرآن الكريم بلسانها فجعلها أكثر رسوخاً وأشد بنياناً.

والإسلام بدعوته إلى العلم أخرج جهابذة الفكر ورجال الحضارة إلى العالم، أمثال: ابن الهيثم، ابن سيناء، الإدريسي، المسعودي، ابن البواب، ابن مقلة.. وغيرهم كثير ممن أفاد الإنسانية في مختلف العلوم والآداب.

ويظهر أثر اللغة العربية في تأسيس الحضارة الإسلامية من خلال حركة الترجمة التي ازدهرت في العصر العباسي، وهو العصر الذهبي في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، وقد أدت الترجمة دوراً أساسياً في التواصل العلمي والثقافي بين الحضارة الإسلامية، وغيرها من الحضارات كالهندية واليونانية والصينية.

وقد تركت اللغة العربية آثارها في عدة ميادين، كالعقيدة والدين مثلاً، حيث أسهمت الحضارة العربية الإسلامية في تنوير العقول، لاتصاف اللغة بصفات تميزها عن غيرها من اللغات، كونها أعرقها منبتاً وأعزها جانباً وأقواها جلادة وأغزرها مادة وأدقها تصويراً، لما يقع تحت الحس وتعبيراً عما يجول في النفس، ولها مرونة اشتقاق وقبول للتهذيب وسعة للتعريب ما يمكّنها من استمرارية العطاء.

ولأن الشكل العام للغة العربية المرتكز الأساسي من مرتكزات الحضارة الاسلامية هو الخط العربي، فإن له تأثيراً بالغ الأهمية، فضلاً عن أنه من أهم مفاصل الفنون العربية الإسلامية التي تظهر جانباً مهماً ومختلفاً من الإبداع، بتجاوزه مهمة نقل المعنى إلى مهمة جمالية، أصبحت بذاتها غاية وفناً مستقلاً، فاتخذ وسيلة للتعريف بالحضارة ونقل الأفكار، ليلبس فيما بعد لباساً قدسياً، عندما تحول إلى تجويد جميل بكتابة آيات قرآنية.

وللخط العربي رمزية قوية في الحضارة الإسلامية، تعبر بعمق عن الهوية، وتعكس التاريخ الحسي والجمالي لتلك الحضارة، وتجسد القيم الروحية والأبعاد التجريدية القادرة على ترجمة مواقف الفرد العربي المسلم من كل ما حوله.

والملاحظ للوحات الخط العربي، يجدها تمزج بين التاريخ والجغرافيا وبين المكان والزمان، لتؤلف بين مختلف الشعوب والجنسيات، فنافست الإرث الحضاري لمختلف الشعوب، ووضعت أساساً قوياً للحضارة العربية والإسلامية.

ولأن الحرف العربي جميل وأخاذ، وذو ذوق رفيع في شكله ورسمه ويمكن التفنن به، فإنه جعل للكلمة العربية وظيفة جمالية مرئية إلى جانب وظيفتها السمعية، وقد نبت في ظلال الدوحة الإسلامية ونما فيها وازدهر، وإن كانت الكتابة موجودة في العصر الجاهلي قبل الاسلامي أيضاً، الا أن ارتباطها بالقرآن الكريم أسهم في انتشارها، وإن لم يضع العرب خطة لانتشارها، وانما أقبل الناس عليها يتعلمونها حباً بالقرآن الكريم والدين الجديد.

ويعتبر الخط العربي منقذاً قوياً للعروبة وطوق نجاة، كون فن الخط العربي هو الفن الذي لم تسيطر عليه رياح العولمة العاتية، ولم تهجنه ولم تغرّبه، وإنما أزالت عنه الكثير من التجاهل ليظهر فناً عربياً ناصعاً خالصاً نقياً.

ولأن حروف الخط العربي نشأت في بيئة عربية تلقت الوحي الإسلامي لتشكل حضارة فيما بعد، فإنها دائماً تذكرنا بالأصالة والمجد والعروبة والتاريخ العريق والتراث الإسلامي، الذي عزّ نظيره عند كل الأمم.

وبالتالي؛ فالخط العربي يحفزنا على الحفاظ على الهوية العربية الإسلامية، بالسير في طريق الاهتمام بهذا الفن، كونه الناقل لتراثنا وانطلاقاً من أن غاية كل فنان مبدع، تتمثل في الاستجابة للفرصة المتاحة للتعبير عن ذات الجماعة لاجتياز كل المراحل، باتجاه بناء التكوينات الحضارية المهمة والمعبرة عن حضارة الأمة.

فكل إبداع متجذر في ثقافة أهله، يعبر عن استيعاب كامل ومنسجم ومتناغم مع التراكم التراثي لأصحابه، لذلك يتجسد أثر اللغة العربية في تأسيس الحضارة الإسلامية كثيراً، مفضياً إلى التوصية بضرورة الاهتمام باللغة العربية والخط العربي، عند دراسة التاريخ والحضارة العربية الإسلامية.

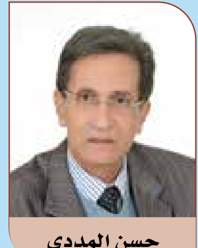
تجليات الثقافة في مختلف مستوياتها مقرونة بلغة تجسد شخصية الفرد في مرحلة ما

تبنت الحضارة العربية الإسلامية لأنها حضارة إنسانية النزعة والهدف وذات رسالة عالمية الأفق

تعد الحضارة مرحلة أساسية في التطور الإنساني ومظهراً للرقي العلمي والفني والأدبي والاجتماعي

لقبت بالمدينة السلطانية

«تيزنيت» المغربية.. عاصمة الفضة



حسن المددي

ها قد نويتَ السفر إلى مدينة تيزنيت المغربية، وقد سمعتَ أو قرأتَ شيئاً عن كنوزها وسحرها وذخائرها.. وها قد حطت بك الطائرة في مطار محمد الخامس... عليك أولاً أن تستريح يوماً أو بعض يوم في أحد فنادق الدار البيضاء قبل أن تغادرها متجهاً إلى الجنوب، ولا بد أن تدرك أن السفر سيكون طويلاً أو قصيراً حسب اختيار وسيلة النقل المناسبة لوضعك المادي. وفي كل الأحوال عليك أن تقطع مسافة (٧٠٠) كيلومتر في اتجاه الجنوب، الطائرة ستختصر المسافة إلى أقل من ساعة، ستنزل في مطار المسيرة بمدينة أغادير، ثم تستقل الحافلة أو سيارة أجرة إلى (تيزنيت)، حيث ستحل بها بعد ساعة أو ساعتين. أما إذا فضلت الحافلة انطلاقاً من الدار البيضاء، فسوف يمتد زمن السفر إلى نحو عشر ساعات أو أكثر.

وكيفما كانت وسيلتك للسفر إلى (تيزنيت) فسوف تصل.. وسوف تستقبلك هادئة نائمة في استرخاء بَاسِم على راحة سهل (سوس) الممتد جنوبي مدينة أغادير التي تبعد عنها بمئة كيلومتر تقريباً، وسوف تكتشف أنها مدينة عريقة تقتات من التراث والحكايات المبهرة بعيداً عن صخب المدن الكبرى مثل أغادير ومراكش والدار البيضاء والرباط. وستدرك أنها ملجأ لكل من يطلب هدأة النفس وراحة البال.

ستأسرك (تيزينت) وتسحرك وتفتنك كصندوق قديم عتقت فيه أسرارٌ تفيض جمالاً وبهاء، وألغازٌ تنضح روعة وسناء.. كل شيء فيها بديع ومدهش.. ستنعشك النسائم العليلة التي تلامس وجهك صباحاً وأنت تستكشف أزقتها القديمة المسقوفة، وشوارعها الواسعة الجميلة، وطبيعتها الموحية الخلابة، ومآثرها العريقة المضمخة بعبق التاريخ، ويهبّ عليك أريج النعناع يتوغل في ثنايا النفس والجسد منسرباً من أبواب سريّة مفتوحة على دنيا الخيال.. تأخذك (تيزنيت) بسحرها إلى عصور سحيقة، فتشعر كأنك (سندباد) تائه في بحار من الجمال الفتان. وحين تلمس بأناملك طوب أسوارها تسمع هسيس همسه، يغرس في خلدك ملايين الحكايا القديمة، فتتوغل في هلام الدهشة حتى يوقظك هديل الحمام، الذي يحرس أسوار هذه المدينة الجميلة النائمة، وهي تحضن أحلامها الآنية والمؤجلة.

(تيزنيت) مدينة تبتسم لك في كلّ خطوة وتفرش لك ألق جمالها، تحسّ فيها بالألفة في كل شبر تطؤه قدماك، ثم سرعان ما توقّع ميثاق صداقة صافية مع أناسها الطيبين، ومع قططها وطيورها وأشذاء عطورها التي ستظلّ عالقة بذاكرتك.

تم تجديد بناء مدينة (تيزنيت) على يد السلطان الحسن الأول سنة (١٨٨٢م)، حيث أمر بإحاطتها بسور يبلغ طوله سبعة كيلومترات ونصف الكيلومتر، وعرضه متراً ونصف المتر، وارتفاعه ثمانية أمتار. ويتخلله اثنان وستون برجاً، وأربعة أبواب تاريخية وأخرى حديثة، لذلك لقّبت بالمدينة السلطانية، ثم طغى عليها لقب (عاصمة الفضة) في السنوات الأخيرة لشهرتها بصناعة الحلي الفضية.. مدينة سياحية عصرية تبهر بجمالها الذي يتسم بالهدوء والرقة.. وكلما زارها سائح، يجد نفسه غارقاً في شجون لحظة فراقها.. فيرحل عنها مكرهاً، ثم يهزّه الحنين هزّاً، ويرجه العشق رجّاً، ويتحرّق شوقاً للعودة إليها والارتماء بين أحضان غوايتها الفاتنة، ولا يملك إلا أن يعود ولو بعد حين.

تقع (تيزنيت) في إقليم (سوس) الذي يعد حصناً حصيناً لعلوم اللغة العربية، برغم أن سكانه أمازيغ أباً عن جد، وقد أنجب كبار العلماء والفقهاء الذين جمعوا بين الفقه والتأريخ والتحقيق والشعر والأدب ومقاومة الاستعمار. وتفقهوا في الدين وتبحروا في علومه، وحافظوا على رسالة الإسلام المعتدل. وبذلك استحقت هذه المنطقة لقب «سوس العالمة» الذي وصفت به، وبه عرفت في المغرب كله.

نبغ سكان تيزنيت في مجال صياغة الفضة، حتى إنه لا توجد منطقة في المغرب تستطيع أن تنافسها في هذا المضمار، فازدهرت فيها صياغة الفضة، وتطورت حتى احتلت المرتبة الأولى وطنياً وعالمياً. وأصبحت عاصمة الفضة، التي توشحت بسحر الماضي وأسراره، واحتفظت بملامح التراث الأصيل؛ لذلك فكر المسؤولون في ترويج المنتوجات الفضية النفيسة على نطاق واسع، فقرروا تنظيم مهرجان الفضة الذي انطلق منذ سنة (٢٠١٠). وقد سمي بمهرجان (تيميزار)، وتعني هذه الكلمة بالأمازيغية (البلدان)، وفي ذلك إشارة

مدينة عريقة تعيش على التراث والحكايات الساحرة بعيداً عن ضجيج المدن الكبرى

تأسرك وتشعر بأنك أمام صندوق قديم عتقت فيه الأسرار والألغاز







مصنوعات من الفضة

إلى مشاركة بلدان مختلفة خارج المغرب في هذا المهرجان ومن كل القارات. ويخصَّص لكل دورة رمز لحلية فضية تكون الأكبر في العالم (أكبر خُلّالَة، وأكبر خنجر، وأجمل باب، وأكبر مفتاح، وأكبر تاج...)، وكل هذه الرموز العملاقة مصنوعة من الفضة الخالصة، وتعرض في كل دورة من دورات المهرجان، الذي ينظم صيف كل سنة وسط حضور جماهيري كبير، يحضر إلى مدينة (تيزنيت) من كلّ مكان داخل المغرب وخارجه. وتتنوع أنشطته الموازية، لكنها ترتبط كلها بالتراث العريق.

وأنت تتجول في فضاء المعرض، يسحرك جمال الحليّ الفضية المعروضة أمامك، فتحلّق نفسك في عوالم من لُجَيْن، تؤثثه الأحلام العذبة الفيّاضة بصنوف الفتنة والبهاء، فتتحجّر من الدهشة وكأنك إزاء عيون (ميدوزا)، وأنت تحاول فكّ أسرار هذا الجمال الفتان الساحر.

تحار أمام سرّ الألوان: الأحمر والأخضر والأزرق، التي تزين الحلي الفضية، لكنك إذا عدت إلى التراث الشعبي الأمازيغي، ستكتشف أن اللون الأحمر يرمز إلى الشجاعة والحب، والأخضر إلى الخصب والنماء والشباب، أما الأزرق فهو لون الأمان والسلام والهدوء والصفاء.

وتتوزع هذه الحلي ما بين يدوية وصدرية وعنقية وجبينية، إضافة إلى الأقراط والأساور، وقد تكون مزينة ببعض الأحجار الكريمة كالزّمرد والكهرمان، نذكر من هذه الحلي:

(الخُلاَّلَة): أشهر الحلي الأمازيغية على الإطلاق، وهي عبارة عن مشبك فضي مثلث الشكل تستعين به المرأة الأمازيغية، كي تثبت ثوبها على صدرها، وقد صارت أيقونة الثقافة المغربية أخيراً. و(الخنجر): ويتقلده الرجال، وهو قريب الشبه بالخنجر اليمني، غير أن له حمالة من الحرير بألوان زاهية، ويكون غمده ومقبضه من الفضة المنقوشة، ونصله من الفولاذ الحاد، ويعدّ من الحلي الرجالية، نظراً لما يفصح به من دلالات على الشجاعة والنخوة والكبرياء والقيم الانسانية السامية. و(الأساور والخواتم): هناك أصناف عديدة من الأساور والخواتم تختلف أشكالها وأحجامها، وغالباً ما تكون مزخرفة بألوان تحاكي بهاء الطبيعة، فتزيد المرأة جمالاً ورونقاً. و(القلادات): تتنوع أشكالها وأنواعها، فمنها ما صيغ من الفضة فقط، ومنها ما هو مطعم بقطع من الكهرمان الحر، أو اللؤلؤ، أو الزمرد، أو العقيق. و(التيجان) هناك أشكال متعددة من التيجان النسائية، فمنها ما هو على شكل أشعة الشمس وهو قديم، وما نسج على قطعة من الثوب تثبت عليه القطع الفضية وخاصة النقود القديمة. وقد ظهرت تيجان أكثر حداثة تستعمل في أوساط النساء في المدن الكبيرة في الأعراس.

حين يحلّ الليل تنطلق العروض الفنية الموازية للمهرجان، تشارك فيها مطربات ومطربون مغاربة وغير مغاربة، ممن اشتهروا على صعيد الوطن العربي والعالمي. وموازاة مع هذه الأنشطة، يقام رواق لعرض الأزياء التقليدية، التي تُعدُّ تحفاً فنية تبدعها أنامل المصمّمين ببراعة وإتقان، لتتحول إلى لوحات تجعل التاريخ يتحدث وينضح بتراث سوس الثرّ الغني. ويعد مهرجان الفضة مظهراً يغري بزيارة هذه المدينة، التي تستحق فعلاً أن تسير بذكرها الركبان في أكثر من بلد، وأن يشيع اسمها ويخترق الآفاق الرحبة.


بعض أبراج السور التاريخي


جزء من مسجد تيزنيت العتيق

تشتهر بمهرجان الفضة حيث نبغ سكانها في مجال صناعة الحلي وعوالم اللجين

من أزقتها القديمة المسقوفة يفوح عبق التاريخ ومآثرها العريقة


أعمدة وتيجان لتزيين مداخل البتراء

إبداعات

شعر - قصة - ترجمة

- أدبيات
- قاص وناقد
- الهاتف/ قصة قصيرة
- أغنية الحياة/ شعر مترجم
- بيت العنكبوت/ قصة قصيرة

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

مِنْ فُنونِ البَلاغَةِ، التّقْديمُ والتَّأْخيرُ،كقَوْلِ امْرئِ القَيْس: (من الطويل)

ولَوْ أنَّ ما أَسْعى لِأَدْنى مَعِيشَةٍ   كَفاني ولَمْ أَطْلُبْ قَليلٌ مِنَ المالِ

وتَقْديرُه: كَفاني قَليلٌ مِنَ المالِ، ولَمْ أَطْلُبْه.

وقَوْلِ طَرَفَةَ: (من الطويل)

وكَرّي إذا نادى المُضافُ مُجَنَّباً   كَذِئْبِ الغَضَى نَبَّهْتَهُ المُتَوَرِّدِ

وتَقْديرُهُ: كَذِئْبِ الغَضَى المتورِّدِ، نَبَّهْتَهُ.

وادي عبقر

أَقولُ لِصُحْبَتي

لِجَرير (من الوافر)

أَقولُ لِصُحْبَتي لَمّا ارْتَحَلْنا   وَدَمْعُ العَيْنِ مُنْهَمِرٌ سِجامُ

أَتَمْضونَ بالرُّسومِ ولا تُحَيّا   كَلامُكُمُ عَلَيَّ إذنْ حَرامُ

أَقيموا إنَّما يَوْمٌ كَيَوْمٍ   ولَكِنَّ الصَّديقَ لَهُ ذِمامُ

بِنَفْسِيَ مَنْ تَجَنُّبُهُ عَزيزٌ   عَلَيَّ ومَنْ زِيارَتُهُ لِمَامُ

ومَنْ أُمْسي وأُصْبِحُ لا أَراهُ   ويَطْرُقُني إذا هَجَعَ النِّيامُ

أَلَيْسَ لِما طَلَبْتُ فَدَتْكَ نَفْسي   قَضاءٌ أو لِحاجَتِيَ انْصِرامُ

فِدىً نَفْسي لِنَفْسِكَ مِنْ ضَجيعٍ   إذا ما الْتَجَّ بالسِّنَةِ المَنامُ

أَتَذْكُرُ يَوْمَ تَصْقُلُ عارِضَيْها   بِفَرْعِ بَشامَةٍ سُقِيَ البَشامُ[1]

تَرَكْتِ مُحَلَّئينَ رَأَوْا شِفاءً   فَحاموا ثُمَّ لَمْ يَرِدوا وحاموا[2]

فَلَو وَجَدَ الحَمامُ كَما وَجَدْنا   بِسَلْمانينَ لاكْتَأَبَ الحَمامُ

فَما وَجَدَتْ كَوَجْدِكَ يَوْمَ قُلْنا   عَلى رَبْعٍ بِناظِرَةَ السَّلامُ

---

١ – البَشام: شَجَرٌ طَيِّبُ الرّيحِ والطَّعْمِ.

٢ – مُحلَّئين: مَطْرودين.

قصائد مغنّاة

إلى رَجُل

شِعر: نزار قبّاني. لَحّنها: محمد عبد الوهّاب، وغنّتها نجاة عام (١٩٧٣)
(من مقام النهاوند مطعم بالرصد)

مَتى سَتَعْرِفُ كَمْ أَهواكَ يا رَجُلاً / أَبيعُ مِنْ أَجْلِهِ الدُّنْيا وما فِيها
يا مَنْ تَحَدَّيْتُ في حُبّي لَهُ مُدُناً / بِحالِها وسَأَمْضي في تَحَدّيها
لو تَطْلُبُ البَحْرَ في عَيْنَيْكَ أَسْكُبُهُ / أو تَطْلُبُ الشَّمْسَ، في كَفَّيْكَ أَرْميها
أنا أُحِبُّكَ.. فَوْقَ الغَيْمِ أَكْتُبُها / وَلِلْعَصافِيرِ، والأَشْجارِ أَحْكيها
كَم اخْتَرَعْتُ مَكاتيباً سَتُرْسِلُها / وأَسْعَدَتْني وُرودٌ سَوْفَ تُهْديها
ارْجِعْ إليَّ فإنَّ الأَرْضَ واقفةٌ / كأنّما الأرْضُ فَرَّتْ مِنْ ثَوانيها
ارْجِعْ فَبَعْدَكَ لا عِقْدٌ أُعَلِّقُهُ / ولا لَمَسْتُ عُطوري في أوانيها
لِمَنْ جَمالي؟ لِمَنْ شالُ الحَريرِ؟ / لِمَن ضَفائري مِنْذُ أَعْوامٍ أُرَبّيها؟
ارْجِعْ كما أَنْتَ صَحْواً كُنْتَ أمْ مَطَراً / فَما حَياتي أنا إنْ لَمْ تَكُنْ فيها؟

فقه لغة

في تَسْمِيَةِ الأَعْضاء:

الصُّدْغُ: ما بَيْنَ لِحَاظِ العَيْنِ إلى أَصْلِ الأُذُنِ. **الوَتيرَةُ:** مَا بَيْنَ المِنْخَرَيْنِ. **النَّثْرَةُ:** فَرْجَةُ ما بَيْنَ الشَّاربين حِيَالَ وَتَرَةِ الأَنْفِ. **البادِلُ:** ما بَيْنَ العُنُقِ إلى التَّرْقُوَة. الكَتَدُ **والثَّبَجُ:** ما بَيْنَ الكَاهِلِ والظَّهْرِ. **اليَسَرَةُ:** فُرْجَةُ ما بَيْنَ أَسْرارِ الرَّاحَةِ يُتَيَمَّنُ بِهَا، وَهي مِن عَلامَاتِ السَّخاءِ. الشِّبْرُ ما بَيْنَ طَرَفِ الخِنْصَرِ إلى طَرَفِ الإِبْهام، وَطَرَفِ السَّبَابَةِ. **الرَّتَبُ:** ما بَيْنَ طَرَفِ السَّبَّابَةِ والوُسْطَى. **العَتَبُ:** مَا بَيْنَ طَرَفِ الوَسْطى والبِنْصِرِ. **البُصْمُ:** ما بَيْنَ البِنْصِرِ والخِنْصِرِ. **الفَوْتُ:** ما بَيْنَ كُلِّ إِصْبَعَيْنِ طُولاً. **الطَّفْطَفَةُ:** ما بَيْنَ الخَاصِرَةِ والبَطْنِ.

أخطاء

تردُ كثيراً مِثْلُ هذهِ الجملةِ (**وحَيْثُ أنّ اللّيْلَ أقبلَ، فعَلَيْنا الرَّحيلُ**) والخَطأ في فَتْحِ هَمْزةِ أن، والصّوابُ كسرُها،(**حَيْثُ إنّ**)، لأنَّ (**حَيْثُ**)، حَرْفٌ مَبنيٌّ على الضَّمّ، وما بَعْدَهُ صِلَةٌ لَهُ، يَرتَفِعُ الاسمُ بَعْدَهُ على الابْتداءِ. ويقولُ بعضُهم: (**طالما أنْتَ تَقرأُ فأنْتَ بخَيْرٍ**).. والخطأ في استخدام (**طالما**) لأنّها مكوّنة مِنَ الفِعْل (**طالَ**) و(**ما**) الكافّةِ عَن الفاعل، ومعناها: (**كثيراً ما**)، واستخدامُها في الجملةِ الأولى، لا يتّفقُ معَ هذا السِّياقِ. والصَّوابُ (**مادُمْتَ تقرأُ فأنْتَ بخَيْرٍ**)..

واحَةُ الشِّعْر

دَنانير

مِنْ مُولّداتِ الكُوفَةِ، ربّاها مُحَمّدُ بنُ كُناسَةَ، وأدّبَها، فتعلّمتِ الشِّعْرَ مِنْهُ، ثُمَّ باعَها إلى يَحْيى البَرْمَكِيّ، فكانتْ تُلقَّبُ بالبَرْمَكيّة.

وخَرَجَتْ شاعرةً، أديبةً، فَصيحةً، ومُغنّيةً رائعةً. تتلمَذَت على إبراهيمَ المُوصلي وابنِهِ إسْحقَ وابنِ جامعٍ، حتّى أصْبَحتْ منَ المُغنّياتِ الذّائعاتِ الصّيتِ. وقَدْ ألّفَتْ كتاباً في الأغاني، اسمُهُ (مُجرّدُ الأغاني).

ذكرَ عليٌّ الكُلابيّ: جِئْتُ يَوماً إلى مَنْزِلِ مُحَمّدِ بن كُناسَةَ، وكانتْ دَنانيرُ جالسةً، فقالتْ لي: ما لَكَ مَحْزوناً يا أبا الحَسَنِ؟ قلتُ: رَجَعْتُ مِنْ دَفْنِ أخٍ لي مِنْ قُرَيْشٍ. فَسَكَتَتْ، ثُمّ قالتْ:

بَكِيتَ على أخٍ لكَ مِنْ قُرَيْشٍ
فَأبْكانا بُكاؤكَ يا عَليُّ
ومَا كُنّا عَرَفْناهُ ولكِنْ
طَهارةُ صَحْبِهِ الخَبَرُ الجَليُّ

وذكرَ الكُلابيُّ كذلك: كانَ لابنِ كُناسةَ صديقٌ يُكْنَى أبا الشَّعْثاءِ، وكانَ عَفيفاً، مَزّاحاً، وكانَ يَدْخُلُ إلى ابْنِ كُناسةَ يَسْمَعُ غِناءَ جارِيَتِهِ، ويَعْرِضُ لها بأنّه يَهْواها، فقالتْ فيهِ هذهِ الأبياتَ: (من الرّمل)

لأبي الشَّعْثاءَ حُبٌّ ظاهِرٌ
لَيْسَ فيهِ مَطْعَنٌ لِلْمُتَّهَمْ
يا فُؤادي فازْدَجِرْ عَنْهُ ويا
عَبَثَ الحُبِّ بِهِ فاقْعُدْ وقُمْ
رَاقَني مِنْهُ كَلامٌ فاتِنٌ
ورسالاتُ المُحِبّينَ الكَلِمْ
قانِصٌ تَأمَنُهُ غِزْلانُهُ
مِثْلَ ما تَأمَنُ غِزْلانُ الحَرَمْ
صَلِّ إنْ أحبَبْتَ أنْ تُعْطى المُنى
يا أبا الشَّعْثاءِ للهِ وصُمْ
ثُمَّ ميعادُكَ يَوْمَ الحَشْرِ في
جَنَّةِ الخُلْدِ إنِ اللهَ رَحِمْ
حَيْثُ ألْقاكَ غُلاماً ناشِئاً
يافِعاً قَدْ كُمّلَتْ فيكَ النِّعَمْ

ومِنَ الأصْواتِ الجَميلةِ التي غَنَّتْها، وذَكَرَها الأصْفهانيّ:

نَفْسي أكُنْتُ عَلَيْكِ مُدَّعِياً
أمْ حينَ أزْمَعَ بَيْنُهُمْ خُنْتِ
إنْ كُنْتِ مُولَعَةً بِذِكْرِهِمُ
فَعَلى فِراقِهِمُ ألا مُتِّ

وقال فيها أبوحفص:

أشْبَهَكِ المِسْكُ وأشْبَهْتِهِ
قائِمَةً في لَوْنِهِ قاعِدَةْ
لا شَكَّ إذْ لَونُكُما واحِدٌ
أنّكُما مِنْ طِينَةٍ واحِدَةْ

توفيت سنة (٨٢٥م).



ينابيع اللغة

خلفُ الأحمر

خَلَفُ بنُ حَيّان، ويُكْنى بأبي مُحْرز. وُلِدَ سنة (١١٥هـ – ٧٣٣م). مَوْلى أبي موسى الأشعريّ، وقيلَ مَوْلى بَني أُميّةَ. أَصْلُ أَهْلِهِ مِنْ فَرْغانَةَ،جيء بِهِمْ أَسْرى إلى البَصْرةِ. وقيلَ أَصْلُهُ مِنْ خُراسانَ، مِنْ سَبْيِ قُتَيْبَةِ بن مُسْلِم. ذاقَ طَعْمَ الشَّقاءِ في طُفولَتِه. وظلَّ بَعْدَ عِتْقِهِ مُنْتَسِباً بالوَلاءِ لأبي بُرْدَةَ بنِ أبي موسى. وقَضى أيامَ حَداثَتِهِ كُلِّها في أَوْساطِ البَصْرَةِ العِلْميَّة.

مِنْ أَساتِذَتِه، عيسى بنُ عُمَرَ النَّحْويّ، وأبو عَمْرو بنُ العَلاء. وكانَ خَلَفٌ مِنْ مُريدي حَمّادٍ الرّاوية، فهو الّذي تَوَلّى نَقْلَ مَحْفوظاتِهِ. وقَدْ أَجْمَعَ النّاسُ – في الكُوفَةِ والبَصْرَةِ – على الإقْرارِ بِمَعْرِفَتِهِ الصَّحيحَةِ بالشِّعْرِ الجاهليّ، وحَدْسِهِ الدّقيقِ الذي يُمَيِّزُ بِهِ بَيْنَ الصَّحيحِ والمَوْضوعِ؛ قالَ عَنْهُ أبو زَيْدٍ الأنْصاريّ (لَمْ أَرَ رَجُلاً أَفْرَسَ بِبَيْتِ شِعْرٍ مِنْ خَلَف). ويَطيبُ لِكثيرٍ الاعْتِرافُ بِمَوْهِبَتِهِ الشِّعْرِيَةِ.

لَقِيَ خَلَفٌ بَشّارَ بنَ بُرْدٍ، وابنَ مُناذِر، ومَرْوانَ بنَ أبي حَفْصَةَ والمُبَرّدَ، في مُباسَطاتٍ ومُهاجاةٍ، وكانَ خَلَفٌ ضَيِّقَ الصَّدْرِ بالتّعريضِ بِهِ.

وكانَ مِنَ الرُّواةِ والنّسّابينَ، عالِماً بِغَريبِ اللُّغَةِ والنَّحْوِ والنَّسَبِ والأَخْبارِ والشِّعْرِ، روايةً ونَقْداً. وكذلك كانَ كثيرَ الشِّعْرِ جَيِّدَهُ، وأَراجيزُهُ كثيرةٌ، وكانَ يُكْثِرُ قَوْلَ الشِّعْرِ في وَصْفِ الحَياةِ .

يُقالُ إنّه وَضَعَ (لاميّةَ) الشَّنْفرى التي أوّلُها:

أَقيموا بَني أُمّي صُدورَ مَطِيِّكُمْ
فَإنّي إلى قَوْمٍ سِواكُمْ لأَمْيَلُ

وكذلكَ اللاّمِيَةَ المَنْسوبةَ إلى تَأَبّطَ شَرّاً:

إنَّ بِالشِّعْبِ الّذي دونَ سَلْعٍ
لَقَتيلاً دَمُهُ ما يُطَلُّ

قالَ عَنْهُ ابنُ سَلّام: (كانَ أَفْرَسَ النّاسِ بِبَيْتِ شِعْرٍ وأَصْدَقُهُم لساناً. وخَلَفُ هو الّذي روى غَزَلَ الأَعْرابِ، فَزَهِدَ النّاسُ بَعْدَ ذلكَ في غَزَلِ العَبّاسِ بنِ الأَحْنَف).

وجاءَ في (طبقات) ابن المُعْتَز: (ولَمْ يَكُنْ نُظراؤهُ مِنْ أَهْلِ العِلْمِ والأَدَبِ أَكْثَرَ شِعْراً مِنْه).

مَرِضَ قَبْلَ وفاتِهِ، ثُمَّ تُوفّي نحو سنة (١٨٠هـ)

من الطرائف الأدبية

خَطَبَ خالدُ بنُ صَفْوانَ (مِنْ أَغْنياءِ العَرَبِ وسادَتِهِمْ وفُصَحائِهِمْ) امْرأةً، فقالَ لها: أنا خالدُ بنُ صَفْوانَ، والحَسَبُ على ما قَدْ عَلِمْتِهِ، وكَثْرَةُ المالِ على ما قَدْ بَلَغَكِ. وفيَّ خِصالٌ سَأُبَيِّنُها لَكِ، فَتُقْدِمينَ عَلَيَّ أو تَدَعين.

قالَتْ: وما هيَ؟

قالَ: إنَّ الحُرَّةَ إذا دَنَتْ مِنّي أَمَلَّتْني، وإذا تَباعَدَتْ عَنّي أَعَلَّتْني، ولا سَبيلَ إلى دِرْهَمي وديناري. وتَأْتيني ساعَةٌ مِنَ المَلَلِ لَوْ أَنَّ رَأْسي في يَدَيّ لَنَبَذْتُهُ.

فقالَتْ: قَدْ فَهِمْنا مَقالَتَكَ، ووَعِينا ما ذَكَرْتَ، وفيكَ بِحَمْدِ اللهِ خِصالٌ لا نَرْضاها لِبَناتِ إِبْليسَ؛ فانْصَرِفْ، رَحِمَكَ الله.

من أمثال العرب

(أكَلَ عَلَيْهِ الدَّهْرُ وَشَرِبَ). يُريدونَ أَكَلَ وشَرِبَ دَهْراً طويلاً. وقالَ الشّاعِرُ:

كَمْ رَأَيْنا مِنْ أُناسٍ قَبْلَنا
شَرِبَ الدَّهْرُ عَلَيْهِمْ وأَكَلْ

«يُضْرَبُ لِمَنْ طالَ عُمُرُه».

تأليف



ريم خيري شلبي

سيدة المنام العجيبة

تسلقت سور القصر المهجور وهي مذعورة من شيء ما.. كانت تتلفت وراءها كثيراً، ما أدى لارتباكها وسقوطها مغشياً عليها.. ما الذي أتى بي إلى هذا المكان؟ اقتربت منها تتملكني مشاعر الخوف والقشعريرة من منظرها المتّسخ.. انحنيت فوقها لأشاهدها عن قرب، وفجأة استيقظت من النوم على صوت زوجة أبي: ما كل هذا النوم؟

تحسست رأسي وكأنني لم أذق طعم النوم.. علاوة على الحلم الغريب الذي أذكر كل تفاصيله بعجب. فكرت في ادعاء المرض والمكوث في المنزل، قلبي مقبوض أشعر بأن هناك شيئاً غريباً سوف يحدث اليوم.. وقوع البلاء ولا انتظاره، سوف أخرج من البيت وأطرد الأفكار المحبطة من رأسي..

مهما كان ما سوف يحدث لي فلعلّه يكون أرحم من المكوث في حضرة زوجة أبي ومعايرتها الدائمة لي على تأخري في الزواج، وحديث كل يوم عن البيت الضيق الذي أصبح لا يحتمل وغرفتي التي ترغب في تجهيزها لأخي حتى يتزوج ويأتي لها من يخدمها، بما أنه لا فائدة مني.. سوف أرتدي اليوم أجمل ما لدي من ثياب وحليّ ربما ينعكس ذلك على روحي المنكمشة بداخلي كقطة مذعورة.

– لا لا.. هذه المرة على يقين أنني لا أحلم أنها نفس السيدة التي كانت في المنام.. الفرق هو أنها نظيفة جداً ويبدو عليها الوجاهة.. ما الذي بجعل امرأة بهذه الأناقة تستقل الترام؟

اليوم سوف أقوم بأول مهمة لي بعد قضاء فترة التدريب، منذ أن انتقلت لشركة التأمين التي أعمل بها وتركت البنك.. الحمد لله لقد اختفت سيدة المنام العجيبة.. ربما نزلت في محطة ما دون أن أراها.. المهم أنها اختفت من أمامي.. من المؤكد أنني رأيتها قبل لذلك، وهذا يفسر رؤيتها في منامي. يبدو أنني حانقة عليها من هيئتها المبالغ فيها!

اليوم في الاجتماع الأسبوعي كلفني رئيسي بالذهاب إلى السيدة (زينب عبدالتواب) في بيتها في المنيل.. بعد أن حرّج علي أن أناديها بالسيدة زينب، بل مدام زيزي.. زيزي زيزي ما الذي يضيرني أنا في ذلك؟ المهم هو أن أحصل على بوليصة التأمين.

– بيت بثلاثة طوابق تسكن فيه سيدة بمفردها! يا رب ما هذا؟ إنه صورة طبق الأصل؛ القصر الذي رأيته في المنام! ما الذي يحدث لي؟ ليتني تحملت العمل في البنك. جرس الباب يرن ولا أحد يفتح.. لا أسمع أي صوت سوى مواء قطة أو ربما قطتين يأتي من بعيد.. ماذا أفعل الآن؟ سوف أنتظر قليلاً ثمّ أنصرف حتى لو كان اليوم هو آخر يوم لي في هذا العمل.. ما هذا؟ إن القطة تحاول أن تتسلق النافذة ويبدو عليها الذعر، اختفت القطة ثم خرجت من خلف الأشجار، يبدو أن هناك باباً خلفياً.. ترى ما الذي يمكن أن يكون خلف هذا المنزل الغامض؟!

إنه بالفعل باب خلفي، يبدو أنه الباب المؤدي إلى المطبخ، لا يمكن أن أفعل تلك الفعلة الغبية التي تحدث في كل الأفلام.. الباب مفتوح وأنا أدخل لأجد جثة ثم أتورط أنا في قتلها.. يا لحظي التعس.. تركت العمل بالبنك بسبب امرأة، وسوف أترك هذا أيضاً بسبب امرأة.

– مدام زيزي أين أنتِ؟ أنا مندوبة شركة التأمين.. مدام زيزي..

إنه قط آخر كبير يدور حول شيء ما، كنت أعلم أن هذا اليوم لن يمر بسلام.. سوف أتقدم ورزقي على الله.

– سيدة زيزي ماذا بك؟ إنها ملقاة على ظهرها، وقد غطاها الرمل. سيدة زيزي، يا ربّ إنها السيدة التي رأيتها في المنام أمس وفي الترام اليوم.. سيدة زيزي أفيقي ماذا حدث لك؟ الحمد لله لقد استردت وعيها.

– أنا مندوبة شركة التأمين.. ماذا حدث؟

– لقد انزلقت قدمي وأنا أحاول تغيير الرمل الخاص بصبحي وشفيقة.. أنا أحب أن أخدمهما بنفسي.. سقطتُ ويبدو أن صندوق الرمل انكب فوقي.. عذراً يا ابنتي سوف أبدل ثيابي وأحضر حالاً لإتمام مهمتك.. أنا أرغب في عمل بوليصة تأمين على حياتي لمصلحة صبحي وشفيقة، فهما كل ما لدي في هذه الحياة.. سوف تكون هذه البوليصة باسم الشخص الذي سوف يرعاهما من بعدي.. وسوف أترك له هذا البيت أيضاً.

– ألو أستاذ أحمد.. صبحي وشفيقة.. دول قطط مدام زيزي.. ماذا أفعل؟

– مدام زيزي أعتذر لحضرتك لا بد من تحديد شخص بعينه للوثيقة.. وهذا طبعاً بعد الاطلاع على كل التقارير الخاصة بالحالة الصحية طبقاً للأوراق التي طلبها الأستاذ أحمد.

– أنتِ ما اسمك؟

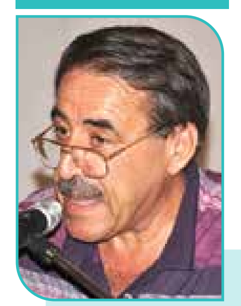
– أنا؟ أعتذر لحضرتك نسيت أقدم نفسي.. أنا رُبا أبو العز..

– أبو العز إيه؟

– رُبا أبو العز محمد

– اكتبي عندك في الأوراق.. بوليصة تأمين لمصلحة رُبا أبو العز محمد، على شرط أن تتعهد برعاية القطط وعدم التفريط فيها أو في هذا المنزل.. وأن توافق على الإقامة معي منذ الآن.

نقد



عدنان كزارة

شيء من التأويل
في قصة «سيدة المنام العجيبة»

عـادة مـا تكون الأحـلام منافذ طبيعية لتفريغ شحنة المكبوت في اللاشعور، فتؤدي بذلك وظيفتها فـي إعـادة الـتوازن النفسي والاستقرار الفيزيولوجي للإنسان، فهي بمثابة صمام أمـان يحول دون تحويل المكبوت إلـى عامل مرضي خطير. ولعل قصتنا التي نتناولها بالتحليل نموذج تطبيقي لمدرسة التحليل النفسي ونظريتها عـن الأحـلام، فالقاصة التي تسرد قصتها بضمير المتكلم تتخذ من الحلم وسيلة للتعبير عن مكبوت بطلتها ورغبتها في التحرر من وسط لا تشعر بالانسجام معه، يسوده توتر في العلاقة مع زوجة أبيها. ثم يأتي الواقع مطابقاً لمفردات الحلم، فالسيدة التي يتكرر ظهورها في الواقع هي سيدة المنام العجيبة، وقصرها هو القصر نفسه الذي يرد في الحلم، وبقليل من التأويل يكتشف القارئ أن سيدة المنام هي البطلة نفسها لأنـهـا تصبح سيدة القصر بحسب بوليصة التأمين التي تسجلها سيدة القصر مدام زيزي باسمها. وظهور سيدة المنام بثياب وسخة في الحلم وثياب نظيفة في الواقع هو انعكاس لحالة البطلة نفسها، إذ إن اتساخ ثيابها يرمز لحياتها المتوترة مع زوجة أبيها، كما أن ارتداءهـا لثياب جميلة مشاكلة في أناقتها لثياب سيدة المنام حين رأتها في (الترام) يشير إلى ما ينتظرها من تغير إيجابي في حياتها بانتقالها للسكن في القصر.

يجد القارئ نفسه أمام قصة بسيطة في حدثها، وفي ثيمتها الرئيسية، وفي الرؤية التي تقدمها وهي رؤية داخلية تعتمد على راوية بضمير المتكلم تضطلع بالبطولة، وتعبر بسرد مباشر عن أفكارها ومشاعرها. لقد استخدمت الراوية في سردها لغة سهلة واضحة خالية من الصور البلاغية والتنميق اللفظي سوى ما جاء عفوياً، كتشبيه روحها المنكمشة بقطة مذعورة، وهي لغة أقرب ما تكون إلى لغة قصص الألغاز، وتعنى مثلها بالإثارة ومفاجأة القارئ بنهاية غير متوقعة تنغلق عليها القصة. وبالعودة إلى الرؤية التي بنيت علها قصتنا، أو الصوت الخفي للبطلة الذي يتجسد من خلال ملفوظها، فإننا نرى أنها لم تقدم شيئاً ذا أهمية على الصعيد الفكري أو الجمالي، وهما مناط إمتاع القارئ وإدهاشه، أو على الأقل مدعاة تأمله وتفكيره بحسب غاية الفن ورسالته. لقد هيمنت رؤية الساردة الفردية وكانت ببساطة تقول: (إن ما حلمت به كان مطابقاً للواقع، وبالتالي كانت مساحة التأويل ضيقة أمام المتلقي لأن الحلم في حد ذاته لم يكن غنياً بالرموز). والتأويل في القصة الفنية كما يقول بول ريكور: (هو فن تعويم المعنى غير المباشر)، أو البحث عن دلالات محتملة يرجح وجودها بناء على رؤية ذاتية يقوم بها القارئ/الناقد، وهو المجال الذي يشتغل عليه ذكاء القارئ ويشعره بأهميته كمشارك في إنتاج النص. غير أن النص القصصي مهما كان أحادياً في هيمنة نمط ما من الرؤى كرؤية بطلة قصتنا، فإن رؤى أخرى لا بد من أن تتسلل إليه من خلال حوار الشخصيات الأخرى أو مواقفها، كشخصية سيدة المنام أو سيدة القصر (مدام زيزي)، إذ يتبين للقارئ أن رؤيتها تكمن في إخلاصها للقطط التي كانت سميرها في وحدتها، ما يعني أن صلتها بالبشر شبه مقطوعة، وإذا كان لا بد من صلة بأحدهم فعلى أساس أن يكون راعياً للقطط التي أخلصت لها في حياتها.

ومما يعزز هذه الرؤية؛ أنسنة القطط بإطلاق أسماء بشرية عليها، فالقط اسمه صباح والقطة اسمها شفيقة، ولا تخفى دلالة هذه الأسماء في تصوير العلاقة الحميمة بين المدام زيزي وقططها الأثيرة.. حتى ليمكن الزعم أن إصرار سيدة القصر واسمها (زينب) على مناداتها باسم (زيزي) وهو كثيراً ما يطلق على القطط، دليل آخر على التماهي بينها وبين قططها.

من الناحية التقنية؛ لجأت القاصة إلى تخطيب الزمن بالقفز في سرد الأحداث، أو حذفها لعدم أهميتها في بناء القصة، فلم يعلم القارئ شيئاً عن أسباب التوتر في العلاقة بين البطلة وزوجة أبيها، ولا عن العلاقة السلبية بينها وبين زميلة لها في العمل كانت سبباً في انتقالها من البنك للعمل في شركة التأمين، وجاء الحوار مكثفاً رشيقاً قوامه مونولوجات تفصح عن دخيلة الشخصية الرئيسية، عما تشعر به أو تفكر فيه. أما عن خاتمة القصة فالبرغم من عنصر المفاجأة فيها، فإنها تركت للقارئ مساحة للتأويل، إذ تركتها القاصة مفتوحة على احتمالات رفض أو قبول البطلة لعرض سيدة المنام العجيبة، الأمر الذي يقر بحرفية فنية وتمكن من مهارات القص، واحترام لخيال المتلقي.



الهاتف



رمضان إبراهيم بشير

بينما يحتسي فنجان قهوته المسائية ببطء تلقائي، كما جرت العادة، حتى باغته الهاتف بصوته المزعج، وكأنها أجراس الخطر تنذر بوقوع شيء ما! على غير عجلٍ تقدم إلى موضع الهاتف.. من يا ترى؟ تساءل في قرارة نفسه، وإذا بأخيه الأكبر باغته بنبأ مفاجئ، وغير متوقع بالنسبة له، بل لم يجل بخاطره قط.. لأول وهلة كان وقع الخبر عليه يبدو عادياً، وأعصابه هادئة إلى حدٍ ما، وكأنه (الهدوء الذي يسبق العاصفة) كما يقولون. أخذته الدهشة لثوانٍ معدودات، وسرعان ما راح صدى الخبر يسري في نفسه شيئاً فشيئاً، كما تسري النار في أكوام القش الجافة، ورويداً بدأ الاضطراب الكثيف يتسلل إلى صدره حتى ملأ جسده كله، والدموع بدأت تنساب من عينيه بغزارة، وكأنه سد مكتظ بالماء قد شاخت جدرانه؛ فانفجر فجأة، وراحت تشقّ خدّيه، كما تشق السيول الصحراء الجرداء. نوبة عصيبة من الحزن انتشرت في شتى أنحائه، سرعان ما تحوّلت إلى رعشة. إنها ضربة قاصمة له! فهذا لم يكن مجرد أب له فحسب، أو مثل أعلى أو شخصية أسطورية أو حياة كاملة بالنسبة إليه، بل كان كل ما سبق وأكثر، انه انسان يتعذر استبداله: (الآن، رحل دفء الأب.. رحل الذي كان يحبك، ويغرقك بحنانه، ويحرسك بدعواته، وأمنياته الطيبة دون مقابل!).. قالها بنبرة المهزوم في المعركة.. خشي على نفسه، فالمكان لا يوجد به إلاّه؛ حيث يسكن بمفرده هنا. مضت اللحظات وهو جامد في موضعه كجبل من الثلج لم تزره أشعة الشمس بعد. لم يدر ماذا يفعل؟ قدماه لا تقويان على حمله، اهتزتا كالقصبة حينما تحتك بها الرياح. ارتمى على الأرض.. حاول النهوض.. أخذ يعبث بيديه في السجاد محاولاً الوقوف لاستعادة وضعه الطبيعي، إلاّ أنهما عجزتا عن مساعدته. الرعشة لم تنضب عن جسده بعد. نظر ملياً إلى المقعد المواجه للنافذة، زحف إليه، ونبضات قلبه لم تهدأ بعد. الخبر موجع للغاية حقاً! بقدر المستطاع احتمل على حافة المقعد؛ عادت قدماه إلى وضع الوقوف من جديد. مشى ببطءٍ شديد في اتجاه المطبخ كمن يسير في موكبٍ جنائزي.. صبّ على وجهه قليلاً من الماء، ثم لم يلبث أن تجرع منه الكثير.

عاد إلى حيث أتى، جلس على ذات المقعد المواجه للنافذة، وعيناه لم يزل يسكنهما بريق حاد. برقت في رأسه علامات الاستفهام والتعجب.. أمعن في تفكيره.. لم يصدق بعد ما حدث! حالته النفسية تتدرج من سيئ إلى أسوأ، وكأنّ الطبيب لم يكن موفقاً في تشخيص العلة أو حتى وصف الدواء. ودّ لو يطلق صرخة يمزق بها سحب الضيق التي تملأ صدره!

على الفور؛ داهمته رغبة قوية في العودة إلى وطنه، سارع في وضع القليل من ملابسه في حقيبة السفر بشكل غير منظم، ولكن سرعان ما داهمته رغبة أخرى في البقاء؛ فعودته لن تسمن ولا تغني من جوع؛ هذا فضلاً عن أنه بعد أيام قلائل سيناقش رسالة الدكتوراه التي أتى من أجلها، إنها أمنية مشتركة بينه، وبين والده؛ بأن يكمل دراساته العليا بالخارج. أحسّ في هذه الأثناء بأنّ المسكن الذي يقيم فيه لا يسعه أو حتى يحتضنه بما فيه الكفاية، وكأنه يسكن في قبرٍ بالرغم من اتساع المكان. العرق يتصبب منه بطريقةٍ لم يعهدها من قبل بالرغم من برودة الجو هنا في هذه المدينة الأوروبية.. انه يكاد يختنق! أنفاسه لم تطق البقاء، ولو لثوانٍ.. همّ مسرعاً في الخروج إلى حيث الهواء الطلق لترتاح أنفاسه ولو لبعض الشيء. فجأة، وعن غير ترقب، دوى صوت الهاتف مرةً أخرى؛ ليملأ أرجاء المكان بالضجيج.. تصلبت قدماه إثر سماعه له، أصبح يخشى صوته! وفي ذات الوقت لا يطيق أن يكلم أحداً. يا ترى من المتحدث هذه المرة؟ قالها بنبرة الغاضب، ولكن بصوتٍ خفيض جداً لا يسمعه إلا هو.. تردد بعض الشيء، ولكن الهاتف يلحّ على إطلاق صرخاته المتتابعة.. قليل من الارتباك كاد يستولي عليه، وبسرعة متعمدة استدار؛ كمن وخز بإبرةٍ لتوّه.. همّ في اتجاه الهاتف، وبلهفة ثائرة لم يستطع أن يهدئ من حدتها، أمسك السماعة:

ألو.. من المتحدث؟ من معي...؟ وإذا بأخيه الذي اتصل به منذ سويعات يبدي في هدوءٍ غير ذي قبل أسفه، واعتذاره، قائلاً في تريث، وطمأنينة:

لا تقلق.. والدك بخير.. لقد عادت إليه أنفاسه من جديد..!

ويستطرد بعد أن أخذ نفساً عميقاً.. إنها كانت حالة من الغيبوبة الحادة، وفقداناً للوعي قد تعرض لهما، وبعد الكشف عليه، تبين أنه لم يزل على قيد الحياة، وهذه الحالة التي تعرض لها جاءت كما أخبرنا الطبيب؛ نتيجة لكمية الأدوية المتتالية التي اعتاد تناولها.. لا تقلق ولا تربك نفسك كل شيء سيعود إلى وضعه الطبيعي.

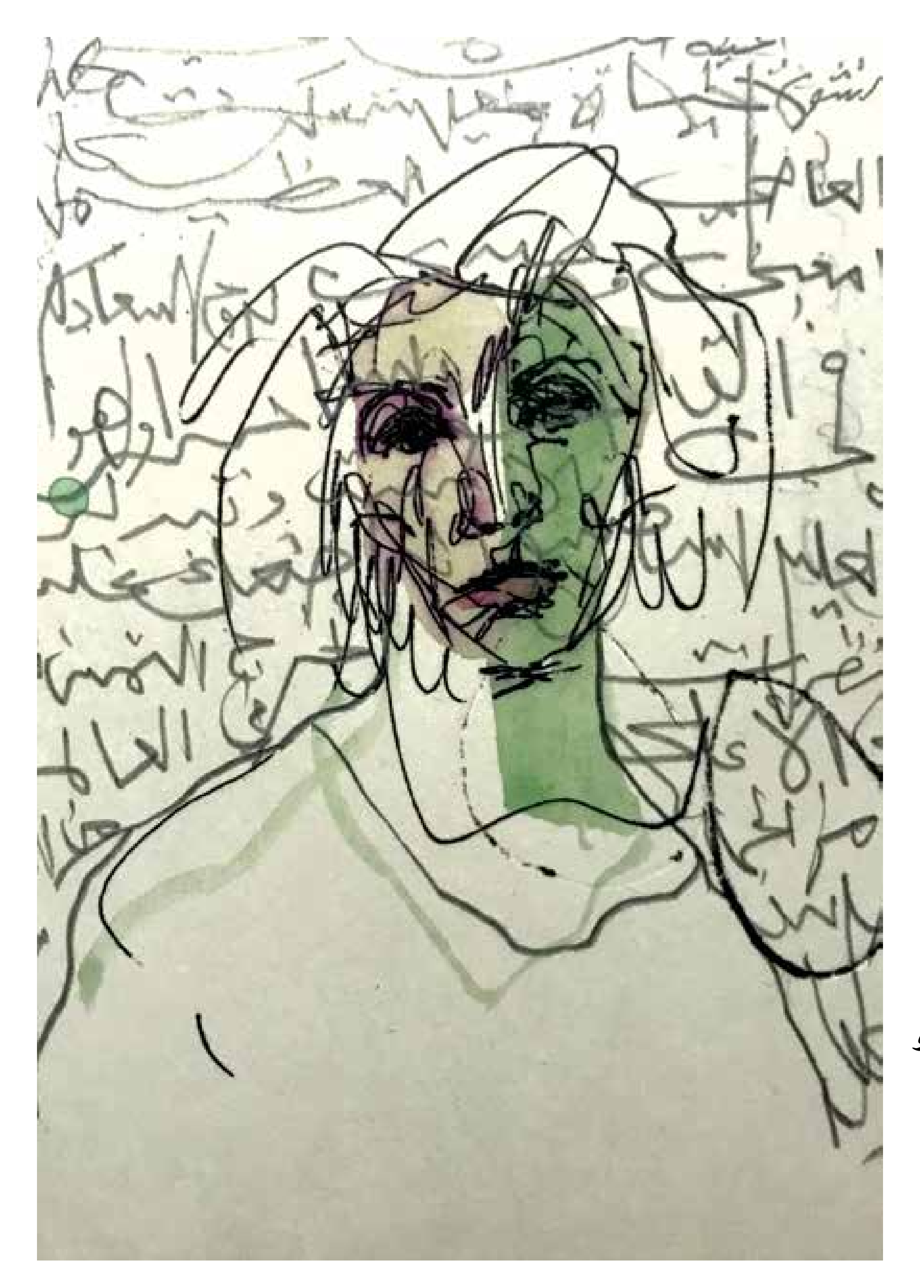


أغنية الحياة



سوسن محمد كامل

الشاعرة: إيلا ويلكوكس*



في نشوة الحياة والعيش
رفعت رأسي فرحاً
شكرت العاطي العظيم لمنحه
لي معنى وصدى لروح السعادة

* * *

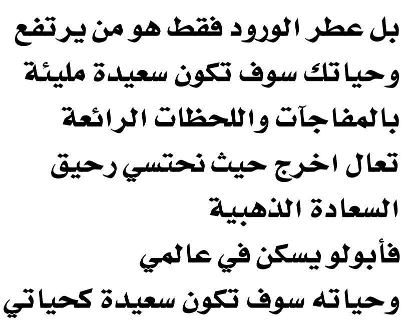
في ألق الجو الساحر
والهواء العليل المعطر المنعش
صارت أعبائي خفيفة كالريشة
تلاشت وتبددت
أستطيع أن أضحك على العالم
وحكمائه
أنا أعظم من العرافين الكذابين
ومن الذين هم الأكثر حكمة

* * *

نظرت إلى الأعلى
فوقعت عيناي على أبولو
رمز الجمال والأيام السعيدة
روحي التي حلقت مثل طائر السنونو
غابت في ضوء أشعته
هل لتفرح أم لتحزن ؟

* * *

أبولو... ألتمس منك أن تخرج من
ظلال الصراع
اخرج من الشمس
كي أعلمك
سر الحياة
اخرج من العالم ...وارتفع فوقه
فالأرض الخضراء جميلة وأحبها
علينا أن نحبها كسادة وليس كعبيد
تعال اخرج حيث التراب لا يرتفع



بل عطر الورود فقط هو من يرتفع
وحياتك سوف تكون سعيدة مليئة
بالمفاجآت واللحظات الرائعة
تعال اخرج حيث نحتسي رحيق
السعادة الذهبية
فأبولو يسكن في عالمي
وحياته سوف تكون سعيدة كحياتي

* شاعرة وأديبة أمريكية (١٨٥٠ - ١٩١٩) ولدت في ولاية جابيسفيل الأمريكية. منذ صغرها كانت ويلكوكس مولعة بقراءة الكتب والصحف . بدأت بالكتابة في الثامنة من عمرها، وفي سن الثالثة عشرة نشرت أولى قصائدها الشعرية ، عرفت ويلكوكس بغزارة الإنتاج، فقد زادت مجموعاتها الشعرية على العشرين مجموعة أقدمها (قطرات ماء).تميزت في كتابة القصائد العاطفية بروح فلسفية مليئة بالبهجة والسرور.

بيت العنكبوت

باسم سليمان

(الكون أخضر؛ هذا ما قاله حكيم الدود)

نقرت الدودة بيضتها الصغيرة البيضاء المتوضّعة على قفا الورقة الخضراء، التي تفتّحت من برعمها منذ أيام ثم خطت خارجها بأرجلها، خمس في كل صف، وبحركة متناغمة تقدّمت مسافة تساوي ضعفي طولها حتى وصلت لحافة الورقة، وأخذت تقضمها كوجبة طعام حلمت بها منذ وضعتها أمّها هنا، فأكلت بنهم شديد، حتى أتت على معظم الورقة، ثم حركت أرجلها وانتقلت لورقة أخرى في نفس البرعم، وهي تفرز مخلفات ما تأكله وراءها.

العنكبوت التي حملتها الريح وحطّت على الشجرة عبر خيط حريرها الذي يعتبر كجناح لها، قد انتهت من نسج شبكتها، ومن ثم انتظرت بهدوء في إحدى زواياها طريدة تحملها الريح من ذوات الأجنحة، ولتسلّي نفسها راقبت تلك الدودة النهمة وزادتها شراهة الدودة عجباً، فغزلت خيطاً وانحدرت باتجاهها.

– أنتِ أيتها الدودة.

تطلعت ذات الأرجل الكثيرة إلى الأعلى نحو الصوت، لكن لم تعر العنكبوت اهتماماً، من جديد نادتها العنكبوت، فردت وهي تمضغ خلية من الورق الأخضر:

– اعذريني أيتها العنكبوت، فليس لديّ وقت لأحادثكِ، فأنا في عجلة من أمري، يجب أن آكل سريعاً لأتحوّل إلى فراشة.

اهتزّت شبكة العنكبوت لكثرة ما ضحكت وتكلّمت من خلال قهقهتها: فراشة! لو أنّك فراشة لكنتِ على لائحة طعامي ومن على لائحة طعامي لا أتحدث إليه، بل ألسعه بإبرتي هذه وأتناوله.

ردت الدودة بغمغمة، ففمها مملوء بالأخضر: لو كنتُ على قائمة طعامكِ لهربتُ، هذا ما كانت ستخبرني به غريزتي، وما أخبرتكِ به غريزتكِ أيضاً.

توقفت العنكبوت عن الضحك وانسحبت إلى شبكتها بسرعة، لم تكترث الدودة لها؛ حتى إنّها نظرت إلى الأعلى، ورأت شيئاً يتخبّط ذا ألوان حمراء وصفراء في شبكة العنكبوت، تمتمت: ليس من لون غير الأخضر.

مضى وقتٌ كافٍ لتنهي الدودة أكل البرعم، فانتقلت لغصن آخر، حتى وازت شبكة العنكبوت، رمقت الدودة العنكبوت، التي انتهت من نسج شكل أسطواني على أحد خيوط شبكتها، وأكملت قضم الورق الأخضر.

لمحتها العنكبوت ونادتها: لو رأيتِ الفراشة التي اصطدتها، لقد ملأت بطني بعصير متعدّد الألوان، حتّى إنّ حظي اليوم كان جيداً، فاصطدتُ أخرى وخبأتها ليوم الحاجة، وإن استمررت على إصرارك بأن تكوني فراشة سألتهمكِ.

وتقدّمت نحوها، التفتت الدودة إليها وتابعت قضم الورق الأخضر.

صرخت بها العنكبوت: أنتِ عديمة الإحساس، كل ما تعرفينه هو أن تأكلي وتأكلي، لا بد أن هذا الأخضر الذي تأكلينه قد سبب لك العمى والبلادة، فمن رابع المستحيلات أن تتحولي إلى فراشة، خذي قليلاً من الاستراحة وانظري حولك لتعرفي مقدار غبائك.

ردّت الدودة بحنق: أنت الغبية!

فتابعت العنكبوت غير عاتبة: انظري لتلك الزهرة، هناك فراشة، فقولي لي بماذا تشبهينها؟

رفعت الدودة رأسها وقالت: حتماً لا أشبهها، ولكنّي سأصير فراشة.

ردت العنكبوت: أنا العنكبوت المعروف عني صبري وصيامي وتأملي لما حولي، وقد نقلتني الريح من مكان لآخر، وأعرف من هم على لائحة طعامي، فلم أر يوماً مخلوقاً تافهاً كنوعك من الدود يتمنّى أن يكون على لائحة أعظم الصيادين في العالم، وكم أتمنّى أن يكون الدود، من أمثالك، على لائحة طعامي لأذيقك من سمي وأتلذذ بمصّ عصارتك الخضراء التافهة.

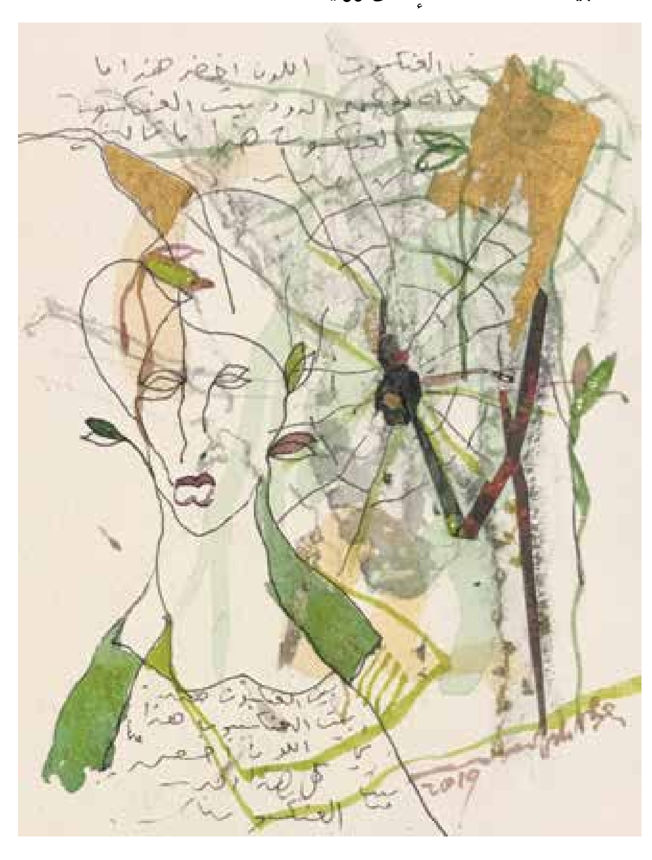
تراجعت العنكبوت لإحدى زوايا شبكتها، فيما تابعت الدودة قضم الورق الأخضر.

وتتابعت الأيام والعنكبوت تصطاد الفراش وتتساقط هياكلها الجوفاء قرب الدودة، التي تضخمت إلى أن أتى اليوم الذي اختفت فيه. لم تنتبه العنكبوت لغيابها، ولا الدودة تذكرت العنكبوت، فآخر ما تذكره كان قضمة خضراء.

على غصن أسفل شبكة العنكبوت، بدأت شرنقة بالتفتّح لتخرج منها فراشة زاهية الألوان، تسلقت الفراشة جانب الغصن وفي غريزتها حكمة كبير الفراش، الذي يقول: (الكون عالم من الألوان).

حركت أجنحتها، تطلّعت في كلّ الجوانب، سحرتها ألوان الأزهار، وتمنّت أن تطير عن هذه الشجرة ذات اللون الوحيد المثير للغثيان، ولكن لا بد من الانتظار حتى تجفّف الريح والشمس أجنحتها.

حان الوقت، ركبت نسمة هواء وارتفعت، اهتزت شبكة العنكبوت، فخرجت مسرعة من إحدى زواياها.





البتراء.. تشهد إقبالاً سياحياً

أدب وأدباء

- مقاهي الأدباء والمثقفين.. حكايات وأسرار
- الفيتوري.. هواه إفريقي ولسانه عربي مبين
- مصطفى محمود.. برع في مجالات الفكر والأدب والعلم
- جاو كسينجيان: ألجأ إلى الرسم عندما تتعبني الكتابة
- د. إنعام بيوض: الجزائر نجحت في مشروع التعريب
- رواية (المليونير المتشرد) من أكثر الروايات شهرة ومبيعاً
- عبدالرحمن شكري.. شاعراً وناقداً
- يانيس ريتسوس شاعر الالتزام الإنساني

لعبت دوراً فاعلاً في حياتهم

مقاهي الأدباء والمثقفين.. حكايات وأسرار

تاريخ المقاهي في الشرق.. طويل جداً واختلف باختلاف الجغرافيا من الشام إلى المغرب، ومن المحيط إلى الخليج. ومع أنه ليس ثمة تاريخ محدد لنشأة المقاهي في الوطن العربي، غير أن بعضهم يرجعها لقدماء المصريين، اعتماداً على أن المصري القديم كان يقضي وقت فراغه في مكان يستمع فيه إلى آلة (الهارب) الفرعونية، ويشرب عصير العنب ويناقش فيه أحوال الفيضان.

د. محمد خليل محمود

إلا أن الظهور الحقيقي للمقهى كان في أوائل القرن (١٠ هـ / ١٦م) عندما قدمت الحملة الفرنسية إلى مصر، وأقام الفرنسيون نادي (كيغولي) في حي الأزبكية وقلدّهم المصريون، فأقاموا بعض النوادي في البيوت المغلقة والمقاهي مفتوحة الأبواب في القاهرة التي تقدم الشاي والقهوة في فناجين، كما تقدم (النرجيلة) للزبائن الذين يطلبونها، وإلى جانب هذه المقاهي العامة كانت هناك مقاهٍ للطوائف المختلفة في المجتمع المصري. واشتهرت بعض المقاهي بتردد رجال السياسة عليها مثل مقهى (متاتيا) في ميدان (العتبة) الشهير، حيث تم الإعداد لثورة (١٩١٩م)، ومقهى (ريش) الذي اشتهر بكثرة المثقفين الذين اتخذوه مقراً لهم، ومنذ ثلاثينيات القرن الماضي أصبحت المقاهي منتديات وطنية



مقهى ريش

لمواجهة الاحتلال البريطاني، فضلاً عن أنها كانت كمجالس للأدب والثقافة حتى ثورة يوليو (١٩٥٢م).

انتشرت ظاهرة المقاهي الأدبية في مصر– مع أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين– والسبب يرجع إلى المثقفين، الذين تعلموا في باريس التي تتميز بمقاهيها الكثيرة، ومن بينها المقاهي الأدبية، وامتد تأثير العادة الثقافية الباريسية إلى منصور فهمي ومحمود عزمي، ولويس عوض، ورمسيس يونان، ومحمد مندور، وتوفيق الحكيم الذي كان في باريس يجلس على الدوام في ركن قصي بمقهى (السلام) بميدان الأوبرا الباريسية، وأراد أن يسجل يوماً بعض الأفكار التي هبطت عليه لتوه، فلم يشأ أن يغادر مكانه المفضل، وآثر أن يكتبها على رخامة (الترابيزة) أمامه، واستأذن الجرسون ليعود في الصباح لنقلها على الأوراق. ويعتبر محمد السعدني خريج المقاهي الأدبية، الذي قال إن المقاهي لعبت دوراً مهماً في تاريخ مصر، وتاريخ الأدب فيها مثل مقهى (القزاز) بالسيدة زينب، التي كان من روادها بيرم التونسي، والناقد عبدالفتاح البارودي، ومقهى (عبدالله) بالجيزة وروادها المعروفون، رشدي صالح، وأنور المعداوي، وبابا شاور، ونزار قباني، ويوسف إدريس، وصلاح عبدالصبور. فصار المقهى يصنع جزءاً كبيراً من تجربة الكاتب أو الفنان، لأنه مادة سخية للشخصيات والأحداث والحكايات، أما بالنسبة للمقاهي الأدبية بشكل خاص، في الستينيات والسبعينيات ما بين مقهى (ريش) ذي الشخصية الفريدة، و(انديانا)، و(إيزافتش)، و(علي بابا)، و(كازينو صفية حلمي) كل يوم جمعة، حيث يجتمع المثقفون والأدباء مع نجيب محفوظ، ومقهى (عبدالله) بميدان الجيزة، وفي (سان سوسي) يلتقي الكتاب والأدباء مع محمود السعدني، وزكريا الحجاوي وأنور المعداوي وسليمان فياض، وغيرهم.


نجيب محفوظ

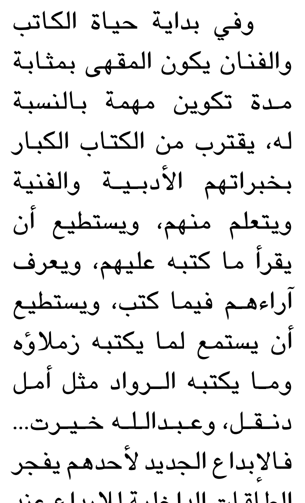
توفيق الحكيم


لويس عوض


بيرم التونسي

وفي بداية حياة الكاتب والفنان يكون المقهى بمثابة مدة تكوين مهمة بالنسبة له، يقترب من الكتاب الكبار بخبراتهم الأدبية والفنية ويتعلم منهم، ويستطيع أن يقرأ ما كتبه عليهم، ويعرف آراءهم فيما كتب، ويستطيع أن يستمع لما يكتبه زملاؤه وما يكتبه الرواد مثل أمل دنقل، وعبدالله خيرت... فالإبداع الجديد لأحدهم يفجر الطاقات الداخلية للإبداع عند

انتشرت ظاهرة المقاهي الأدبية في نهاية القرن التاسع عشر بعد أن تلاشت ظاهرة الصالونات الأدبية


من المقاهي الثقافية

الآخر. وفي تفسير لظاهرة المقاهي الأدبية يقال إن السبب الرئيسي لها، كان انتهاء عصر الصالونات الأدبية الكبيرة التي كان يقيمها الأثرياء في بيوتهم مثل ندوة (الآنسة مي) التي كانت تعقد في الثلاثينيات كل يوم ثلاثاء في بيتها، وقبلها صالون الأميرة (نازلي فاضل) الذي كان يتردد على صالونها الإمام محمد عبده، وقاسم أمين، والعقاد، وغيرهم من أعلام عصرهم.. ولم تعد مثل هذه الصالونات الراقية متاحة ولا ممكنة، لأن أدباء الخمسينيات معظمهم من الطبقة الوسطى، أو الفقيرة، التي لا تملك فرصة إقامة صالونات في بيوت كبيرة واسعة، فبدؤوا يفكرون في طريقة أخرى، وكانت الفكرة هي أن يتوجه هؤلاء الأدباء والمبدعون إلى أماكن عامة، مثل المقاهي الشهيرة لعقد ملتقياتهم الثقافية والأدبية. وكان من ضمن هذه الندوات الأدبية الشهيرة: ندوة نجيب محفوظ كل يوم جمعة في مقهى (كازينو الأوبرا) في أوائل الخمسينيات، التي كسرت عزلة نجيب محفوظ الاجتماعية، والفكرية، وجعلته يستشعر الأفكار الجديدة منذ بزوغها وقبل أن تصبح أفكاراً سائدة، وقد ساعده على ذلك- بلا شك- في تحقيق تطوراته المذهلة التي رأيناها في فنه الروائي . ولعبت المقاهي دوراً فنياً كبيراً، ففيها ظهرت مواهب مصر الفنية كلها، فغنّى على رائحة القهوة والشاي كل من منيرة المهدية، وفتحية أحمد، وأم كلثوم، وعبده الحامولي، وسلامة حجازي، وسيد درويش، ومحمد عبدالوهاب، أي أن المقاهي كانت حالة فنية كاملة ومصدراً لصقل المواهب وإجازة النابغين من الفنانين.

ونعود إلى رحلة أشهر المقاهي التي سجلت جوانب من التاريخ الثقافي والسياسي لمصر،

مقهى (متاتيا) الذي يقع بالقرب من ميدان العتبة، فقد جلست على مقاعد هذا المقهى شخصيات ذات أسماء رنانة في تاريخ مصر السياسي والثقافي أمثال جمال الدين الأفغاني، وسعد زغلول ، والإمام محمد عبده، ومحمود سامي البارودي، وعبدالله النديم، وكان يُطلق عليه اسم المقهى الأكبر.

ومقهى (قشتمر) حيث يقع في حي الحسينية، ولم ينل هذا المقهى شهرته، إلا عندما كتب عنه نجيب محفوظ في روايته المذكورة (قشتمر)، ويعد من أقدم المقاهي التي لاتزال موجودة حتى اليوم، وقد كان ملتقى للأدباء، وعلى رأسهم بالطبع نجيب محفوظ إلى جانب الأديب المعروف إبراهيم عبدالقادر المازني.

ومقهى (ريش) ويقع بالقرب من ميدان طلعت حرب بوسط القاهرة، تأسس عام (١٩٠٨م) بالقاهرة، وكان مكان انطلاق العديد من المشروعات الأدبية والفكرية، فقد وُلدت فيه مجلة (الكاتب المصري) التي تولى رئاسة تحريرها الدكتور طه حسين، ومجلة (الثقافة الجديدة) التي تولى رئاسة تحريرها رمسيس يونان، وكان أكبر تجمع للمثقفين أمثال نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وأمل دنقل، ويحيى الطاهر عبدالله، وصلاح جاهين، وثروت أباظة، وكمال الملاح، ونجيب سرور. وكذلك السياسيين في المنطقة العربية ممن كانوا يحرصون على حضور ندوات نجيب محفوظ الأسبوعية، التي كان يعقدها عصر يوم كل جمعة منذ عام ١٩٦٣م.

مقهى (بعرة) ويقع في شارع عماد الدين بوسط القاهرة، وقد شهد مقهى(بعرة) مولد عدد من نجوم الفن الراحلين أمثال رشدي أباظة، وأنور وجدي، وتوفيق الدقن، وعادل إمام، ومحمد هنيدي ومحمود حميدة.

ولم تعد مقاهي(ريش، والفيشاوي، والجريون) قبلة المثقفين الشباب في مصر، والأماكن الأقرب إلى قلوبهم بعد أن فقدت تلك المجالس العريقة تدريجياً، وزحفوا إلى أماكن أخرى هرباً من سطوة الكبار ورغبة في الاستقلال عنهم، وتشكيل عالمهم الخاص الذي يعتقدون أنه يختلف كثيراً عن العالم الثقافي في الستينيات والسبعينيات.

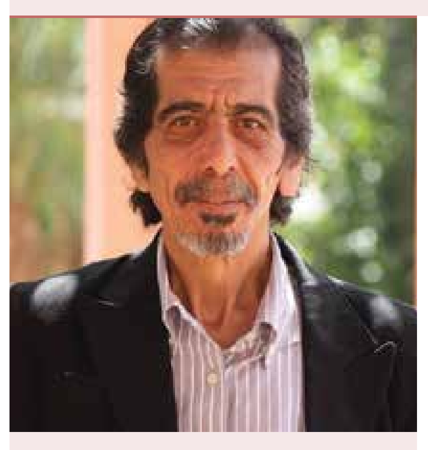
المثقفون الذين تعلموا في الغرب أسهموا في انتشارها عربياً

من أشهر المقاهي الأدبية (متاتيا) و(قشتمر) و(ريش) و(الجريون) و(إيزافتش) وارتادها كبار رجال الأدب والسياسة



قهوة الفيشاوي

مسارات



عمر شبانة

الروحاني بين الصوفي واللامتصوف

لا أتفق مع التصوف والمتصوفة، أعتقد أنهم يعيشون (خارج) الحياة الطبيعية التي نعيشها، ويعيشها البشر عموماً.. يعيشون في زمن آخر يخصهم، ومكانٍ آخر غير المكان المألوف لنا نحن بني آدم. لهم (عالمٌ) يعنيهم هم دون سواهم؛ عالمٌ أحترمه وأقدره، فهو عالمٌ من (الروحانيات) لا يعرفون غيره، ولا يعرفه غيرهم، روحانيات تنزع إلى الرقة البالغة حدود الألم وتعذيب الذات. وهو ما لا يحتمل البشر أن يعيشوه ويمارسوا طقوسه.

قلت إنني أعشق هذا العالم، وأحترم من يستطيعون (العيش) فيه والسلوك في مسالكه وطرقاته، فهو عالم (خفيف) خفة الظل إلى حدود التحليق خارج الحياة اليومية المألوفة، و(حميمي) إلى درجة اشتعال الدفء في أوصال الجسد والروح. أعشق ذلك كله، وأتمنى لو أنه يغدو نمط حياةٍ دارجاً وسائداً، بدلاً من نمط الحياة الشائع بين الناس. لكنني، برغم ذلك، لا أطيقه.. لا أتقبله، لا أستسيغه ليكون ضمن أنماط (التوحش) التي نعيشها؛ فهو يجسد درجةً من درجات الجنون، بل إنه صورة من صور (التوحش المضاد)، يمارسه أنصاره بحق أنفسهم أولاً، وبحق من يعيشون معهم، أو حولهم، من عزلةٍ واغترابٍ عن الواقع.

أعشق أشعار غالبية الصوفيين، من ابن عربي والحلاج والسهروردي (القتيل)، إلى الرومي والنفري، وسواهم، وصولاً إلى شاعر أردني/ فلسطيني لم يسمع به الكثير، هو أمين شنار؛ مواليد البيرة في فلسطين عام (١٩٣٣)، برغم حيازته في الستينيات على جائزة مهمة آنذاك هي من جريدة النهار اللبنانية عن أولى رواياته (الكابوس) التي فازت بالجائزة اللبنانية مناصفة مع تيسير سبول عن روايته (أنت منذ اليوم). وكان يكتب زاوية يومية ثابتة في جريدة الدستور الأردنية تحت اسم (جهينة).

كنت أحب كتاباته وشعره الذي يقطر بالروحانيات، وأعرف أن روحانياته هي نتاج عزلة واعتكافٍ تامين، وشعور بالاغتراب عن عالم البشر. ما يعني أن الروحانيات لا تنمو في حقول الحياة الطبيعية، المادية والحسية، التي نعيشها (نحن العاديين). لذلك لا أتفق مع حياة كهذه، لأنني، وباختصار، لا أستطيع تحمل (تكاليفها) الباهظة. حياتهم، هؤلاء المتصوفة، تتطلب كفاحاً مع النفس وحاجاتها ومتطلباتها المادية، وهو ما لا يستطيع ممارسته واحتماله سوى قلة نادرة من البشر.

الأمر نفسه لا يتعلق بالمتصوفة فقط؛ فالروحانيات أمر يتعلق بالشعر عموماً، ولكن في صور متعددة ومختلفة. فأنا أجد وأعتقد أن لكل شاعر صادق ومتميز روحانياته الخاصة به، برغم تعلقه بالحياة المادية، فكما قال شاعرنا درويش: (على هذه الأرض ما يستحق الحياة)، وهو ما يتعارض تماماً مع رؤية الشاعر الصوفي للحياة. وبرغم معارضتي لمقولة درويش ورؤيته عموماً، فأنا ابن الحياة الطبيعية، بل ابن (حياة الشارع) إن جاز التعبير، وأظنه يجوز.

المسألة في حقيقتها، تتعلق بموضوع علاقة الشاعر، والمبدع عموماً، بواقعه وما يحيط به، فهذه العلاقة، بالنسبة إلي، هي ما يميز شاعراً عن آخر، ومدرسة شعرية عن مدرسة أخرى. إنني من أنصار المدرسة الواقعية في الشعر، حتى لو انطوى على قدر كبير من الفنتازيا، بل ربما السريالية. لكن عليه ألا ينفصل عن الواقع وقضاياه وهمومه ومفرداته الجوهرية والتفصيلية، اليومية إذا أمكن القول. وهو ما يجعلني أرفض الانفصال عن الواقع الذي يعيشه المتصوفة في حياتهم وأشعارهم وكتاباتهم عموماً.

وأعود إلى تأكيد أهمية ما تقدمه أشعارهم من (عوالم) غزيرة الثراء والغنى، سواء على مستوى الرؤى التي يتميزون بها، رؤى للحياة أقرب إلى العالم السريالي، أو على صعيد اللغة التي يجترحونها، في صورٍ واستعارات بالغة العذوبة والرقة، لغة يمكن القول إنها (مسْكرة) لشدة إدهاشها؛ فهي تغترف من عالم (بكْر) ومختلف، إنه عالم يقارب الغيب والغيبوبة والغياب عن الدنيا.. عالم أقرب إلى السحر، ولهذا نحتفي به، ونطارده و(ننجذب) إليه حد أن نغدو مجذوبين به.

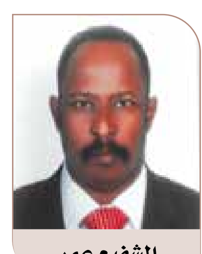
وبقدر ما يجذبني هذا العالم، فهو يخيفني، يرعبني، إذ كيف يستطيع هؤلاء التخلي عن الحياة، وخلق حياة خاصة بهم، ينتجون من خلالها هذا الإبداع؟

لكن، في المقابل، أنظر في (شعر الحياة الطبيعية)، شعر الحب والثورة والشارع واليوميات، فأجد أن له (روحانياته) الساحرة والمدهشة.. (من السياب إلى أمل دنقل ودرويش)، حتى روحانيات (زهير أبوشايب)، هي عوالم مجنونة وساحرة تأخذ قارئها في رحلات روحانية شديدة الحميمية، شديدة العمق والتجلي. وما بين روحانيات المتصوف وروحانيات المناضل، نرى أن الأولى تكاد تنفصل عن الحياة، بينما الأخيرة مرتبطة بالحياة بقوة. وأنا منحازٌ إلى الحياة بلا هوادة.

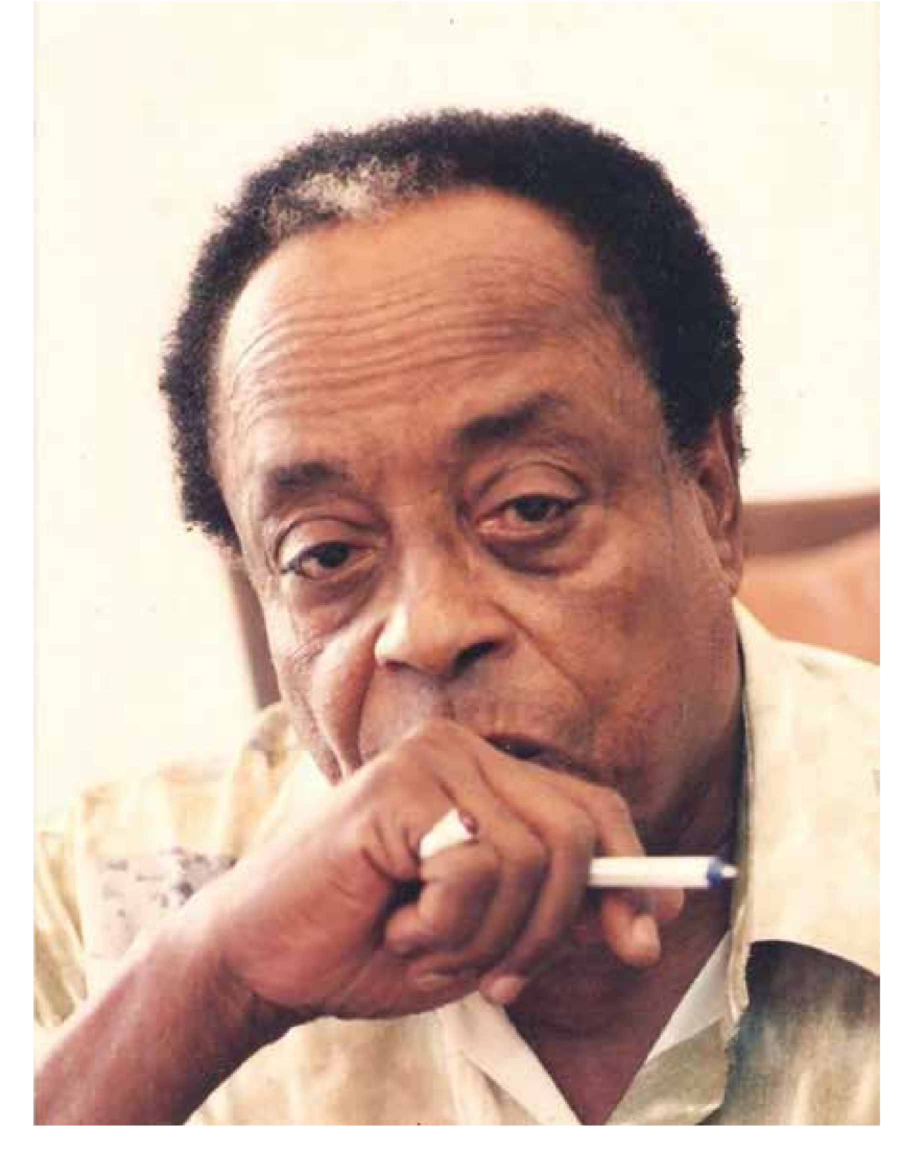
> **أعتقد أن المتصوفة يعيشون خارج الحياة الطبيعية التي نعيشها نحن البشر**

حالة فارقة في الشعر العربي الحديث

الفيتوري.. هواه إفريقي ولسانه عربي مبين


الشفيع عمر

لماذا ارتبط الشاعر الكبير محمد مفتاح الفيتوري بإفريقيا، إلى ذلك الحد الذي صبغ تجربته بها؟ لماذا لم يكتب بأية لغة أخرى غير العربية وهو يخاطب قارته السمراء؟ ما الذي دعا الفيتوري وهو صاحب النزعة الشعرية الكبيرة، والنظرة الفلسفية العميقة للدفاع عن إفريقيا واثنين من بلادها سحبت عنه جنسيتها؟ هل استطاع التعبير عن هويتيه العربية والإفريقية معاً؟ هل مثّل الفيتوري كأحد رواد الحركة الشعرية الحديثة حالة صراع المثقف والشاعر بين حضارتين مثلما حاول العديدون التعبير بعد فترة الاستقلال؟ أم جسّد حالةً من التلاقي بينهما كحالة فارقة في الشعر العربي الحديث؟ أسئلة تتقافز وتفرض نفسها ونحن ننظر ونبحث في سجال الهوية واللغة في تجربة الفيتوري.



ربما نميل، بعد الاتفاق على شعرية الفيتوري ومكانته المرموقة في الشعر، وتميّز تجربته العميقة، إلى أنه جسّد حالةً فريدةً من التمازج العربي الإفريقي التي تتميز بها البلدان العربية في القارة السمراء، قضيةً كاملة الدسم، ولغةً عربيةً لها سطوتها المتميزة معنىً ومبنىً وتعبيراً.. هذه الحالة الفريدة في الموقف الأدبي، أشارت بوضوح إلى التأثير الكبير للغة العربية، ودورها المقدّر في طرح قضايا الشاعر بهويتيه العربية والإفريقية وما كانت تطمح له روح الشاعر، وهو ما يحسب لها كلغة تحاور الشعراء، وتخرج ما في مكنوناتهم وتعبر عنهم خير تعبير، ويمكننا القول بأنها كانت سرّ شاعرنا الكبير الفيتوري، للتعبير عن قضيته الكبرى، فاللغة والشاعر توأم لا ينفصلان، يعبّر كل منهما عن طموحات وآمال المثقف صاحب الرؤية.

في سيرة حياته المتنوعة حيث ولد في السودان ووالده من ليبيا، ونشأ ودرس وتخرج في مصر، وعمل في بلدان أخرى، مزج الفيتوري بين وراثته الصوفية الفلسفية، ودراسته للغة العربية والقرآن الكريم في كلية دار العلوم، وبين تداعيات الأحداث السياسية والثقافية في البلاد التي ينتمي إليها، ليخرج برؤى خاصة به، كانت أساس الوعي الذي امتلكه ليعبر عن القضايا، التي تخصه كعربي إفريقي صوفي شاعر وكاتب وباحث

وصحافي وسياسي، متجول لا يهدأ له بال، سار في البلدان والعواصم التي أحبها وأحبوه فيها، مجسّداً حالة شاعر فريدة عاشق للعربية، عربيّ اللسان، إفريقي الهوى، فكان هو البوتقة التي تلاشت فيها الفواصل جميعها، لتُخرج دواوينه الثمانية عشرة والمسرحيتين غناءً عذباً، لما هو عليه من هوى وعشق.

ربما فعلت التجربة الاغترابية الطويلة التي عاشها الفيتوري، فعلها الساحر في عقل وقلب شاعرنا الكبير لتُخرج لنا أفضل ما عنده كونه يتمتع بشعرية رائعة وذائقة لا تقارن، فاستفاد وتفاعل مع المجتمعات الثقافية والأدبية في كل البلدان التي زارها، فكانت هناك القاهرة المحطة الأولى للدراسة وتفتح الوعي، وبيروت، وطرابلس، والخرطوم، ومختلف مدن المملكة المغربية، التي تزوج منها وتوفي فيها عام (٢٠١٥م)، وهو لايزال ينبض بالشعر والحنين والتوق، إلى تقدم وتطور بلاده الواسعة، مضيفاً إليها نزعته الإنسانية بشكل عام، غير عابئ بتقلبات السياسة وأهلها، فعاش يقدم شعره وقراءاته للناس، ليصبح أحد رموزهم الكبيرة ولسانهم العربي الجميل.

لعل أبرز ما يميز شعر الفيتوري، هو مفرداته المباشرة التي تعود إلى نزعته البحثية والصحافية في اختيار الألفاظ الواضحة، غير بعيدٍ جداً عن الرمزية التي لازمت العديد من نظرائه من شعراء الستينيات والسبعينيات، كونها صارت معبراً لأفكارهم الجديدة، وقراءاتهم للواقع والفلسفة، إلى جانب انهماكه في البحث عن مقاربات تصل الأصل باللغة، وتنقب في الهوية وترنو إلى السماء بسمو الشاعر، وتقرّب ما بينهما، لتستريح نفس الشاعر فيه، مع أنها لم تكن متنازعة بين هويتين، بل على العكس، وجدت في اللغة العربية الجميلة كل المفردات التي تشكل هي نفسها هوية الشاعر ومنبع تعليمه وثقافته، لتتلاقى الهوية باللغة وتنتصران للقضية المركزية.

وكمعزوفة درويش متجول (عنوان ديوانه ١٩٧١) كما يقول في إحدى أشهر قصائده، عاش الفيتوري متنقلاً في ديوان اللغة التي درسها ويجيدها عبر حفظ القرآن الكريم، يختار ما يحلو له ليعبر به عن فكرته التأملية أو الواقعية، فقدم للمكتبة الشعرية العربية عبر كتاباته موضوعات شتى كانت هي ما هواه الفيتوري بنفسيته الحساسة المرهفة وأفكاره، وتقاطعات صراعاته السياسية، وصراعاته الداخلية في حقول الهوية التي حملها على كتفيه ليل نهار ببراعة ليقدم نموذجاً في التعبير عن هويةٍ متجاوزاً علماء التاريخ والجغرافيا في مزجهما معاً والتعبير عن هوية واحدة حملت خاتم الفيتوري.

عاش الفيتوري زمنه، كشاعر، حراً متنقلاً بين البلدان التي ينتمي إليها، كما يقول الطيب صالح في روايته الشهيرة (موسم الهجرة إلى الشمال) على لسان مصطفى سعيد بطل الرواية، وهو يقدم تعريفاً لنفسه إلى زوجته فيما بعد، إيزابيلا سيمور، عندما قابلها للمرة الأولى: (أنا مثل عطيل.. عربي إفريقي).. عاش، وهو الذي رُدّ له جوازا سفره السوداني والليبي تكريماً له، ليقول الشعر جميلاً ومباشراً، ينحت في قواميس اللغة العربية مستنطقاً الحروف والكلمات، ومعبّراً بها عن هذا التمازج الفريد، وعابراً بمحطات التاريخ في زواهر الماضي، والحاضر، ومبشراً بمستقبل أفضل.

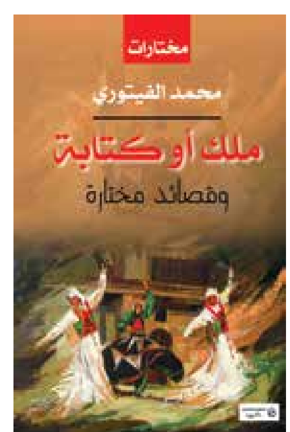
حتى رحيله، ظل الفيتوري، وفياً لفكرة تداخل الشعر والفلسفة والبحث في الجذور، والنزوع إلى درجات الكمال الإنساني، لتكون القصيدة هي الأخرى وفيّة للنفس البشرية، تغوص في أعماقها، وتستدعي التاريخ ومواقفه الجميلة، الأقرب إلى الحماسة، وظل كذلك وهو يصارع المرض، حيث ظهر لمرةٍ نادرة قبل وفاته وهو يستمع إلى قصائد من الشاعر السوداني الشاب محمد عبدالباري، الذي ظهر هو الآخر بقصائد جديدة تحمل ذات النغمات الفلسفية، والفيتوري يستمع ويردد بعد كل قصيدة.. الله.. الله.. دلالة على إعجابه بالشعر، الذي ابتعد عن قلمه ولم يستطع البعد عن قلبه وعقله.

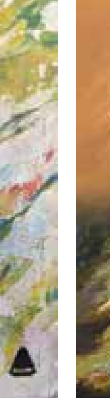

الطيب صالح

عاش صراع الهوية واللغة وجسّد حالة التلاقي بين عروبته وقارته السمراء

أكد أن اللغة والشاعر توأمان لا ينفصلان من خلال رؤيته الخاصة لذاته المبدعة

ألهمته تجربته الاغترابية التي عاشها فاستفاد وتفاعل مع عدة ثقافات






من مؤلفاته



د. حاتم الصكر

من المنفى إلى المغترب

محاولة في مقاربة

المصطلح والمفهوم

لقد أصبح للظواهر الخارجية موقع ذو أهمية في البحث عن الشعرية الجديدة، وأنظمة القول والأساليب والرؤى والمضامين وكذلك البنى النصية، برغم رسوخ الاتجاهات النصية وتخفيف حمولة الذات وإسقاطاتها على النصوص.

ومن أبرز الظواهر التي صار لها مكانها في التحليل النقدي، في العقود الأخيرة ظاهرة المهجر، وما تتركه في حياة الكتاب والشعراء والفنانين من عوامل مؤثرة، تنعكس في المتون والأساليب والتأثرات الفاعلة.

ويحمل البحث في هذا الحقل كثيراً من احتمالات القراءة والتأويل والاستنتاج في العادة. فكل تساؤل عن المهجرية يعيد التراتب الجيلي لأدباء المهجر في تدفقهم المتتابع عبر السنوات، وهو ما يشكّل أبرز ملامح الظاهرة المهجرية العربية في مجال الأدب.

ولا بد أولاً من تقليب وجوه المصطلح الممكنة: فالمهجر اختيار، تقدم به المهاجرون من الجيل الأول أنفسهم – وإن كانت ثمة ضغوط اقتصادية وأمنية تحكمت في اختيارهم. وقد أتاحت الظروف التي أحاطت بهم في المهجر، أن يلتمّوا في تجمعات تعكس التشارك الأسلوبي والموضوعي، وهو ما نراه في كثير من كتاباتهم. وقد ظلت لهم صلات بأوطانهم، وعاد بعضهم إليها بشكل نهائي، وكان اندماجهم الثقافي في مجتمعاتهم الجديدة ضعيفاً باستثناءات قليلة، كما يمثل الحنين للأوطان ثيمة أخرى لها مكانة موضوعية في أدبهم، كونه شعرياً في المقام الأول، ويتسع بطبيعته لمثل تلك المواجد والأشواق.

وقد ترك المهجر لمسة تجديدية تبينت في كتاباتهم، ووصل أثرها إلى المشرق، ومثال ذلك كتاب ميخائيل نعيمة (الغربال) الذي تحمس له العقاد في فترة مشاركته في تصدر جماعة (الديوان)، والهجوم الحاد على تقليدية (شوقي) ومدرسته. وكذلك ما تركه نظام القصيدة المهجرية من أثر في ظهور ما عرف بالشعر الحر في الكتابة الأربعينية العراقية، ثم العربية.

ويبدو أن مصطلح (المهجر) ومفهومه أقل إيلاماً في تصوير الحالة من مصطلح (المنفى) الذي تلاه، وهو إجباري يجد المرء نفسه مرغماً على اتخاذه مقراً، وقد تداوله أدباء شردتهم السياسة في أوطانهم. ولعل عبدالوهاب البياتي هو من أشاع هذا المصطلح بديوانه المبكر (أشعار في المنفى عام ١٩٥٧)؛ لأنه كتبه في أمكنة كانت منافيَ بالنسبة له.

وتشتد الدلالات السياسية التي يحملها المصطلح بارتفاع وتيرة الأحداث المدوية، التي أرغمت الكثير من الكتاب والفنانين على الهروب من أوطانهم. وتظل لمصطلح (المنفى) في التلقي معاني الكفاح والبطولة بجانب المأساة، التي يصورها المنفيون بفقدهم أمكنتهم في أوطانهم وابتعادهم القسري عنها. وقد اختفى من لائحة اهتمام شعراء المنافي العرب، ما كان يشغل المهجريين من هجاء الأمكنة الجديدة وتصوير قسوتها، وهو ما تجلى خاصة في كتابات أمين الريحاني وقصائده.

ويظل الشعر هو الوعاء المناسب لرصد حالة المنفى والمنفيين، وقد امتد لأجيال لاحقة، فيكتب محمود درويش قصيدته المبكرة الشهيرة (رسالة من المنفى)، التي واصل فيها أدبيات المنفيين المتداولة؛ كالتساؤل عن قيمة الانسان بلا وطن.. وعيشه غريباً أو مهاجراً، جامعاً بذلك ثلاث حالات ممكنة هي، المنفى والمهجر والمغترَب، لعدم تدقيقه في المصطلح، أو لأنه لا يعنيه في برنامج نصه، وما كان يعبر عنه ظرفياً من عناء فقدان الفلسطيني وطنه، وتشرده في الأماكن المتباعدة.

ويظل المنفي كالمهاجر يفصل بين إقامته الجسدية والإقامة الروحية أو الـ(هنا)، والـ(هناك). يقول (سركون بولص) مبيناً ما يفاجئ المغترب (إذا بنا هنا نعيش، لكننا نحيا هناك) راصداً الهوة بين فعلَي العيش والحياة. كجبران الباحث رمزياً عن (نايه) في (نأيه) عن الغاب وضجيج عالمه الجديد، و(أمين الريحاني) الذي يصوغ الثنائية بالقول: (في لبنان روحي، وفي نيويورك بدني).

ومصطلح (المغترَب) تداوله الكتّاب تعبيراً عن إقامتهم بعيداً عن أوطانهم، من دون تحميل المصطلح أية حمولة أو دلالة سياسية، حتى في حالة الذين اضطرتهم

إلى التغرب الأنظمةُ المتعسفةُ في أوطانهم، وحروبها المجانية المجنونة.

ولهذا المصطلح جذور في التراث العربي، كحديث التوحيدي عن الغربة الغريبة التي تحصل في الوطن قرينة الفقر، ونصيحة أبي تمام (فاغتربْ تتجدد) وحديث المتنبي عن نفسه: تغرّبَ لا مستعظماً غير نفسه.. وقبلهم نداء امرئ القيس الملخَّص بـأن (كل غريب للغريب نسيبُ). لكن الفلسفة تضيف إلى المصطلح تصريفاً آخر هو الاغتراب الذي يلازم الفرد لحالة نفسية وجودية، تحصل من المفارقة الحاصلة بين المكان وبينه، وربما هي ذات مرجعية ثقافية، تنخلق بالتأمل العميق في إشارات المكان وانعكاساتها على السلوك والتفكير.

يرى تودوروف في كتابه (نحن والآخرون) أن المنفي ذو شخصية تشبه المهاجر، من حيث إقامته في بلد ليس بلده، لكنه كالمغترب يتجنب التمثل، وخلافاً للمغترب لا يبحث المنفي عن تجديد تجربته وزيادة حدّة الغربة، ولا يهتم خصوصاً بالشعب الذي يعيش بين أفراده، بل يهتم بحياته الخاصة وبشعبه... إنه غريب نهائي لا مؤقت.

ذلك التحديد النظري، يفيد في حالة مقايسة الشخصيات العربية الثلاث أيضاً: المهاجر والمنفي والغريب. ويلزم أن نقترح دراسة نصية لتفوهات كل من هؤلاء الثلاثة لقياس مدى صدقية التشخيص، الذي جاء به تودوروف من دراسة تاريخ الفكر الفرنسي، ومن تجربته كمهاجر ومغترب، ومنفي أيضاً بحكم هروبه إلى فرنسا من بلد خاضع للسلطة الشمولية، كما يقول.

وحري بنا أن نضيف مصطلحاً آخر، استجد بعد تفاقم الهجرة الجماعية الواسعة في العقود الأخيرة، وبفعل الحروب المتتالية في المنطقة العربية، وهو مصطلح (الملجأ) الذي يستخدم للدلالة على مكان الشخص غالباً، وهو اللاجئ الذي جاءت به أقدار وطنه هرباً من الموت في التجنيد الإجباري أو العوز والضيق، ليسكن بمساعدة إنسانية ستترك أثرها فيه، وهو كالمنفي لا يقاوم مهجره، ولا يهجوه، أو يتوقع عودته لوطنه؛ لأنه كما يعبّر بعض اللاجئين قد أحرق سفن عودته، وارتضى هذه الإقامة.

وتحت هذا المصطلح وما توسع عنه من مفهوم، ينضوي جيل من الكتاب والشعراء والفنانين، الذين استقدمتهم برامج التوطين واللجوء الإنسانية، ورمت بهم في محيط ثقافي ومجتمعي جديد، سوف تتباين صلاتهم به، لكنهم يجتمعون في مسألة اعتباره موطناً جديداً، يمنحهم الأمن والسلام المفتقدَيْن في بلدانهم. ولكنه يحمل كالمهجر والمنفى سمة الصعوبة في الاندماج به. وتبدو المسألة الثقافية وجانبها اللغوي من أكثر معضلات الاندماج الثقافي المطلوب، والتفاعل بالإفادة من الثقافة الأخرى التي اتصل بها بعض اللاجئين بالقراءة قبل وصولهم إلى منابعها. لكنهم لم يتمكنوا في الأعم من احتواء اللسان الجديد والكلام الأدبي والفني بواسطته. في حالات نادرة يقوم بعض هؤلاء بالبروز والتفوق، ولكن ليس لدرجة خلق مثال من المهجر الأول، كجبران ونعيمة ولا الثاني كادوارد سعيد. إنهم منبتّون عن الثقافة الأولى، لكنهم متمسكون بصفة اللاجئ، وملتمّون حول بعضهم كجاليات سيعضد عزلتها التكتل الذي هو مظهر للعزلة، حتى في الأنشطة الثقافية والفنية، فضلاً عن تواصل التجربة بالنسبة لمن جاء منهم بتجربته الأدبية أو الفنية قبل اللجوء.

ظاهرة المهجر نالت مكانة مميزة في التحليل النقدي

ترك المهجر لمسة تجديدية وضحت في كتابات الأدباء والشعراء

وكالغريب يلاحظ اللاجئ المفارقة اللسانية والاجتماعية. لكن وسائط الاتصال الحديثة ستموضعه خارج محيطه الثاني الذي سيكون وطنه البديل، ولكن بالتمسك بالوطن الأول.

وصل أثر الظاهرة إلى المشرق وتمثلت في ظهور مدرسة الديوان

هنا نجد – في الشعر خاصة – تشبثاً يماثل الطبيعة التي تُمسك كائناتها بتربتها ومقاومتها للنقل أو الغرس في تربة جديدة. ستقوم الصحافة الأدبية المتخصصة ومنصات التواصل الاجتماعي ودور النشر، بإعادته إلى نسغ شجرته القديمة. وهنا سيبحث في تراث وطنه مادام حاضره لا يسعفه للتشبث. سنقرأ في أدبيات اللجوء عودةً لأبطال أو رموز تراثية، يراها الشاعر في ماضي وطنه وحضاراته الكبرى، أو في الأمكنة التي صارت علامات تشير إلى الأوطان، وتعمل في حيوية الذاكرة والحنين المفرط على تجميع الصور القديمة، وترميم انكساراتها الزمنية وفراغاتها لاسترجاع الأمكنة وأزمنتها، حيث النشأة والأحلام الأولى والجراح والخسارات أيضاً..

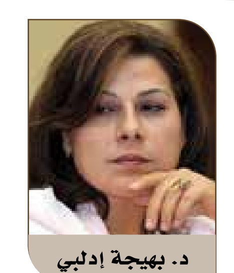
يمكننا أن نضيف مصطلحاً جديداً استجد بعد تفاقم الهجرة وهو «الملجأ»



رسالة جمالية إنسانية

سامي الدروبي.. عكس فلسفته الحضارية في ترجماته

لو لم تكن الكلمة مختبراً لوجوده، فلربما ألقى الزمن على منجزه النضالي والسياسي وشاحاً من الغفلة، لأن ذاكرة التاريخ لا تثبت في ذاكرة الكائن إلا بكينونة الكلمة التي ترسخ الفعل في الوجود، وكأنما الكلمة كانت ترتب إيقاع روحه لينسجم مع إيقاع الزمن، فألبسه الوقت بردة خلوده.



د. بهيجة إدلبي

جمع في شخصيته، الدبلوماسي والسياسي والفيلسوف والأديب والمبدع والمترجم، اختبر ذاته في كل مختبرات الحياة، لا ليجدها في فرديتها، وإنما ليفقدها في الكل؛ الناس، الوطن، الأمة، ولعل مقولة أدونيس (مفرد بصيغة الجميع) أصدق مقولة يمكن أن يوصف بها د. سامي الدروبي، في كل المجالات التي عمل بها، سياسية أم دبلوماسية أم فكرية أم ثقافية، لأنه من المخلصين في عملهم حد التوحد والتماهي، والتواجد الصوفي.

كتب فأبدع، وترجم فأدهش، وبكى فُرقة العرب بعد الانفصال بين مصر وسوريا، فأبكى عبدالناصر، وكأنه كتب تاريخاً بحبره ودموعه.

كان مترجماً لوجع الأمة والناس، في كل كلمة كتبها، وفي كل خطوة خطاها في مشواره النضالي والحضاري، لكن المختبر الأكثر استجابة لرؤيته الحضارية، كان في مشروع الترجمة الذي عكس فلسفته في التواصل الحضاري، والحوار بين الثقافات، منطلقاً من فهم عميق للترجمة، التي تمثل لديه قبل كل شيء إحساساً بالمسؤولية تجاه الكلمة التي يترجم بها، مقروناً بالواجب يتجاوز حدود الأنا على خلفية سؤاله الدائم: هل يصبّ هذا العمل في مصلحة الأنا والشعور بالفوقية، أم في مصلحة وخدمة الـ(نحن) وهنا المسؤولية، كما يراها الدروبي.

لذلك يأتي وصف رجاء النقاش له، بأنه مؤسسة كاملة من مؤسسات الترجمة في الوطن العربي أكثر عمقاً ودقة، إذا ما كان تأويلاً لهذه الفلسفة الحضارية، التي ينطلق منها الدروبي في تأسيس مشروعه الحضاري والثقافي الذي يصب في مصلحة الأمة، ومصلحة الوطن، ومصلحة مستقبل الإنسان العربي، لأنه على يقين تام بحاجة الثقافة العربية إلى ذلك الاتصال الثقافي والحضاري مع ثقافات العالم.

وإذا كانت الترجمة كما عبر عنها الفيلسوف بول ريكور تحدياً بين لغة ولغة ، بين فهم وفهم، بين المترجم والمؤلف والقارئ، لتمرير الرسالة الثقافية والحضارية من لغة إلى أخرى، فإن فلسفة د. الدروبي تقدم فهماً جديداً للعلاقات الثقافية في المشهد الإنساني، فالترجمة ليست نقلاً كما يظن بعضهم، وإنما هي إبداع بكل ما تعني هذه الكلمة من أفق مفتوح على المعنى، لذلك فـ(الترجمة ليست في الثقافة والكلمات، وإنما في الذائقة الشخصية وفي تركيبة الشخص ذاته)، وهنا يشير إلى سمة التواضع في شخصية المترجم، أمام المنجز الذي يترجمه، (فالتواضع هو سمة من سمات المترجم الحقيقي) وبدون التواضع كما يقول: ليس بوسعي أن أقدِّر عظمة القيمة المختبئة في العمل الذي أترجمه، هذا من جهة، وبدون التواضع ليس بوسعي احترام الآخر، الذي أترجم له هذه القيمة الإبداعية أو الحضارية أو الجمالية)، واستجابة لهذا الاحترام المتبادل بين الذات والآخر، تأتي مفردة الحوار كمفردة أساسية في فلسفة الدروبي الحضارية، حيث يرى (أن أقصى ما يمكن أن تعنيه الترجمة هو

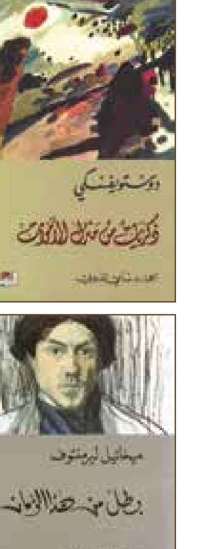
الحوار بين الحضارات والأديان والمعتقدات).

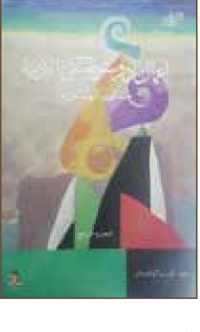
وهنا لا بد من الإشارة إلى المعيار الذي يشترطه الدروبي لإتقان لغة ما، الإتقان الذي يؤهل المترجم كي يقف في مقام الإبداع، لأن الترجمة لديه إبداع لا يختلف عن إبداع النص الأصلي، وبالتالي على المترجم أن يتجاوز مرحلة اتقان اللغة إلى مرحلة التذوق، التي تختبر أسرار اللغة، وجمالها الذي لا تكشف عنه إلا إذا أُختبرت في مقام الابداع، وعلى هذا يضع الدروبي شرطه المعياري لفهم اللغة وهو التذوق الأدبي، وخاصة تذوق الشعر، لأن الشعر هو الفضاء الأكثر اختباراً للغة والأكثر استجابة لتحولات اللغة في الحياة، وبالتالي إن المختبر الحقيقي للمترجم هو ترجمة الأدب وبخاصة الشعر لأن في ذلك يكمن الثراء والفن وتكمن خبرة المترجم وإبداعه ، وطاقاته على خلق نص يحتك بين ثقافتين وحضارتين، بل يحتك بين رؤيتين للحياة.

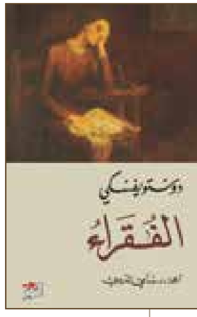
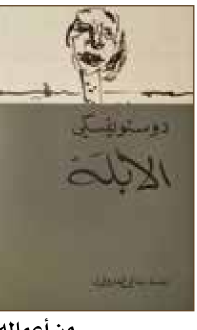
بهذه الرؤية الإبداعية للترجمة وبهذا المعيار، ترجم سامي الدروبي دوستويفسكي وتولستوي ومحمد ديب، كما ترجم الكثير من عيون الأدب العالمي مثل (جسر على نهر درينا)، و(بطل من هذا الزمان)، و(الموسيقي الأعمى)، اضافة إلى ترجماته العديدة في الفلسفة والفن والدراسات النفسية والفكرية والسياسية مثل (المجمل في فلسفة الفن) لكروتشه، وأربعة كتب لهنري برغسون هي (منبعا الأخلاق والدين والطاقة الروحية والضحك والفكر والواقع المتحرك)، وغيرها من الكتب التي تتصل برؤيته الحضارية في التواصل والاتصال بين الثقافة العربية والثقافات الإنسانية الأخرى.

فالدكتور سامي الدروبي كان يختبر خياراته في الترجمة في مختبر رؤيته لمستقبل الأمة العربية ومستقبل الإنسان العربي، وبالتالي كان يسعى إلى ترسيخ وحدة ثقافية عربية حين فشلت الوحدة السياسية، لأنه ينطلق من إيمان عميق بجدارة الثقافة في ترسيخ قيم الوحدة العربية، وفي تأصيل الرؤية الحضارية في ضمير الإنسان العربي.

وحين نختبر أسلوب الدروبي يستوقفنا ذلك الأسلوب العربي الأصيل، سواء بمؤلفاته أو ترجماته، فالجمال والوضوح هما صفتان تلازمان جو كتاباته، فيشعر القارئ بالعذوبة تلف انتاجه، عذوبة الأسلوب، عذوبة الجملة، عذوبة الكلمة. لأنه كان يترجم بقلبه وروحه قبل لسانه، ما جعل ترجماته معيارية للترجمة الحقيقية الأصيلة، التي تخلص لروح النص ورؤيته وأسلوبه، بقدر إخلاصها لفلسفته الجمالية والفنية والتأملية التي تختبر النص المترجَم في كلتا اللغتين؛ المترجم منها والمترجم إليها، لتصبح الترجمة إلى جانب كونها رسالة حضارية وثقافية رسالة جمالية تنهض من وحدة التجربة الإنسانية، التي تُفرد الحس الحضاري والجمالي في الضمير الإنساني، ما يوسّع مساحة التقارب والتعارف بين البشر، وبالتالي يضع المستقبل الإنساني في مرآته الأجمل.



من أعماله

> **أراد الترجمة رسالة للتواصل الحضاري فكان بذاته مؤسسة كاملة للترجمة في الوطن العربي**

> **شعر بحاجة الثقافة العربية إلى الاتصال الثقافي مع العالم فجعل الترجمة مسؤوليته**

> **رسخ مفهوم الترجمة كإبداع وليس نقلاً كما ظنه بعضهم**




دوستويفسكي — محمد ديب — تولستوي



أنيسة عبود

الترجمة

والتواصل الحضاري

إذا كانت الغاية من الترجمة نقل التجارب الإبداعية والفكرية لمجتمعات غريبة بعيدة عنا في المكان والزمان والعادات والتقاليد، فهذا يغني المعرفة، ويضيف إلى معجمنا الفكري والجمالي عناصر جديدة، تؤهلنا لأن نغوص في المحتوى التاريخي والفلسفي والموروث الثقافي لهذه المجتمعات، التي تتقاطع مع مجتمعاتنا العربية بتجربتها الإنسانية والمعرفية، مع اختلاف الرسائل الموجهة والرؤى الإبداعية التي تناسب كل شعب.

لكن بالمجمل، نجد أن الترجمة في الوطن العربي تعتمد على الاجتهادات الشخصية وعلى الذائقة الفردية للمترجم، على أن يضطلع المترجم بثقافة وآداب هذه الشعوب، التي يغرف منها ليقدم لمجتمعه مادة جديدة تشكل إضافة للمخزون الثقافي، شرط ألا يكون المترجم مستلباً، كما مجتمعاتنا التي ترى في كل (فرنجي برنجي)! فيتم الترويج لأسماء ونصوص لا مشروعية لها سوى أنها غربية، أو لكاتب غربي، فاختيار النص مهم، وكفاءة المترجم تعطيه القدرة على اختيار النص أو المادة، التي يستطيع القارئ تمثلها والاستفادة منها، ومعرفة كيف يفكر الآخر وما هي مشاريعه المعرفية، (تحت عنوان كبير هو المثاقفة) خاصة بعد المتغيرات التي طالت العالم بمجمله، وصار من السهل التواصل والتفاعل مع الشعوب عبر وسائل التواصل العالمية.

لكن لا بد من التوقف ملياً أمام ظاهرة الترجمة، مع كثرة الترجمات والمترجمين، وتزاحم العناوين المنقولة إلى اللغة العربية، وبروز الاهتمام الشديد من قبل دور النشر بالمواد المترجمة، ما زاد من أهمية إتقان اللغات الحية للتعاقد مع مترجمين قادرين على رفد هذه الدور بروايات وكتب رائجة في العالم الغربي، ظناً منهم أن هذه الكتب ستكون رائجة أيضاً في عالمنا الذي يصفونه بـ(أمة اقرأ)، خاصة أن دور النشر تلك نادراً ما تعرف الكاتب أو تدفع له مكافأة منجزه الأدبي، وفي كثير من الأحيان لا يسمع الكاتب الأجنبي بخبر الترجمة لأعماله لأننا لا نعير أهمية لحقوق المؤلف، ولا نخضع لقوانين النشر الدولية أو للمواثيق المتعارف، والتي تكفل الحق المادي لصاحب العمل.. لذلك نجد الكثير من المترجمين يقومون بالمهمة بناء على طلب دار النشر، أو رغبة منهم في ترجمة عمل أحبوه وتبنوه، بغض النظر عن مراميه، فضلاً عن تكرار الترجمة عدة مرات لكتب بعينها منذ عقود من قبل عدة مترجمين، وكل مترجم يضيف ما يراه مناسباً، وعلى هواه، يحذف أو يزيد إلى النص المترجم، لهذا يمكن القول إن بعض الترجمات شوهت الكثير من النصوص، وأعاقت التواصل والتفاعل معها.

وهنا يحضرني ما قاله أنطوان مقدسي في مداخلة له عن الترجمة ومستوى النصوص المنقولة من الفكر الأجنبي إلى العربي، فهي

> ننادي بعملية ترجمة معاكسة تتم من خلالها ترجمة من العربية إلى الغرب بعيداً عن ثنايا ألف ليلة وليلة

في نظره غير دقيقة: (لأن المترجم يجهل روح النص الذي نقل عنه)، ويقدم مثالاً على ذلك نصوص اللسانيات الحديثة المترجمة، مؤكداً عمق الإشكاليات التي تواجهنا في تكويننا الثقافي، إضافة إلى الاختلاف في تفسير المصطلحات أثناء نقلها إلى العربية.

إن موضوع الترجمة شائك وعليه الكثير من إشارات الاستفهام، التي تواجه القارئ العربي حين يقرأ نصاً مترجماً لا يقدم شيئاً لذائقته الجمالية أو الفكرية، وقد يكون نصاً أقل بكثير من النصوص المتداولة التي تفيض بها المكتبات العربية، فكيف يتم اختيار المترجم لنصه الأجنبي؟ وهل المعايير التي تتم على أساسها الترجمة مدروسة وفعالة؟ وهل يتمتع كل المترجمين بالمقدرة اللغوية والأدبية للشروع في مغامرة الترجمة؟

لقد قرأنا الكثير من الروايات المتعثرة لغوياً في سبكها وصياغتها، فضلاً عن لجوء المترجم إلى تغيير عنوانها الأصلي ظناً منه أنه يخدم القارئ أو يسهل عليه مهمة القراءة وتمثّل النص، إضافة إلى لجوء بعض المترجمين إلى تحريف بعض مسارات الشخصيات، أو حذف بعض الخطوط الفرعية، باعتبار أن هذه الخطوط لا تناسب ثقافة وعادات المجتمع العربي.. وهذا ما ذكرته الدكتورة زبيدة القاضي أستاذة الأدب الفرنسي والمترجمة المعروفة، حين رافقت الكاتب الفرنسي الشهير آلان روب غرييه أثناء زيارته إلى سوريا عام (٢٠٠٠) وإصراره على أن يدير حواراته التلفزيونية في فندق بارون الشهير، كأنما يهدف إلى اقتفاء أثر الروائية أغاثا كريستي، وفي نهاية زيارته قال: (بما أنك مترجمة جيدة، فلماذا لا تترجمين رواياتي إلى العربية؟ ولمّا ذكرت له أن فيها الكثير من الإباحية التي لا يتقبلها القارئ العربي، اقترح عليّ رواية (المماحي)، فأجابت المترجمة وفعلاً ترجمت د.زبيدة رواية المماحي كما نصحها المؤلف، وطبعتها وزارة الثقافة السورية في العام (٢٠٠٩). من هنا أؤكد ضرورة معرفة المترجم للكاتب والتشاور معه أو الإحاطة ببيئته وبمجتمعه وقيمه وحضارته التي يعبر عنها في أدبه.. وهل يمكن للقارئ العربي تقبل هذه الثقافة والتشارك معها ومحاورتها. ونحن، كما ذكرت، نعاني التبعية الثقافية باعتبارها المثل الأعلى، بالنسبة إلينا، وهي التي توزع شهادات حسن الإبداع والسلوك على الأدباء العرب.

إن الذاكرة العربية مستلبة ومنحازة للنص الغربي، وإلا لماذا لا تكون هناك عملية ترجمة معاكسة من العربية إلى لغات أخرى؟ فحركة الترجمة من العربية إلى الغرب نادرة، وتعتمد مبدأ العرض والطلب، والطلب لا يكون إلا على الصورة السلبية الخارجة من ثنايا ألف ليلة وليلة، حيث القصور والجواري والقيان.. أما صورة العربي صاحب أقدم أبجدية وأقدم حضارة، فغير موجودة في المخيال الغربي، وتنوب عنها الصورة التي رسمها بعض الرحالة الغربيين، الذين واكبوا الاستعمار الغربي وجاؤوا معه لأهداف معينة.

حالياً ولج العرب إلى متسع الحضارة الحديثة وإلى المساهمة فيها.. إلا أن مترجمي الغرب مازالوا يتهافتون على ترجمة النصوص التي تؤكد نظرتهم الراسخة حول العرب من تخلف وجهل وسحق للمرأة والطفولة.

مع ذلك؛ لا بد من تأكيد أهمية الترجمة ونوعيتها، واختيار الرسالة المعرفية التي ستوصلها إلى آدابنا العربية، التي باتت تواكب آداب العالم وتضيف إليه في العقود الأخيرة، لكن إهمال الترجمة من العربية وعدم توافر الناشر الغربي، أثر سلباً في الحراك الإبداعي ومنع وصول المنجز الأدبي إلى العالم، وهذا ما يحز في النفس، حين يجيء موعد جائزة نوبل للآداب ولا نجد اسماً عربياً مرشحاً لنيل هذه الجائزة غير البريئة.. مع ذلك نحلم أن يكون (بعد نجيب محفوظ) عشرات الأسماء العربية التي تحمل هذه الجائزة لأنها تستحق بالفعل، وما على الأديب العربي إلا أن يعبر عن نفسه باعتزاز ويقول كما قال آلان روب غرييه ممازحاً أو قاصداً: (كنت أعظم كاتب على قيد الحياة).

الترجمة لدينا تعتمد حتى الآن على الاجتهادات الشخصية والذائقة الفردية للمترجم

وسائل التواصل الحديثة تزيل المعوقات وتسهل التواصل والتفاعل الثقافي بين الشعوب

يوجد خلل ما في وصول المنجز الأدبي العربي إلى العالم وللترجمة دورها الفاعل في ذلك



جمع بين العلم والإيمان

مصطفى محمود..

برع في مجالات الفكر والأدب والعلم



أمير شفيق حسانين

الدكتور مصطفى محمود عالم مصري كبير، أدهش العالم بعلومه الغزيرة وأبحاثه وكتاباته المتنوعة، فهو يُعد مرجعاً ثقافياً شاملاً، وقد نال الفيلسوف والكاتب المصري شهرته الواسعة من خلال تقديمه البرنامج التلفزيوني الشهير (العلم والإيمان)، الذي قدم من خلاله ما يقرب من (٤٠٠) حلقة تلفزيونية، حيث بدأت أولى حلقات البرنامج عام (١٩٧١م) وكانت آخرها عام (١٩٩٩م). قُدمَتْ حلقات العِلم والإيمان، بهدف المزج بين عجائب وغرائب هذا الكون، وبين الإيمان بوجود الله والتأمل في قدرته، وقدرته على تغيير الأشياء، وقد تناول الفيلسوف المصري عدداً من الموضوعات، جعلت الإنسان يقف مُتحيراً أمام العجائب والغرائب التي تناولها في حلقاته.

كما برع الأديب مصطفى محمود في فنون عديدة، منها: الفكر والأدب والفلسفة والتصوف، وكثيراً ما أثارت مقالاته وكتاباته جدلاً كبيراً عبر الصحف ووسائل الإعلام.

وُلِدَ الدكتور مصطفى محمود بإحدى قرى محافظة المنوفية بمصر في السابع والعشرين من ديسمبر عام (١٩٢١)، وتخرج في كلية الطب عام (١٩٥٣م)، ليتخصص في علاج الأمراض الصدرية، ولكنه بعد ذلك تفرغ لأجل الكتابة والبحث بداية من عام (١٩٦٠م).

وقدم الباحث والمُثقف الكبير ما يقرب من (٨٩) كتاباً منها الكتب السياسية والعلمية والدينية والاجتماعية والفلسفية، إضافة إلى كتابته لبعض الحكايات والمسرحيات، وبراعته في قصص الرحلات، وقد تميز أسلوب الدكتور مصطفى محمود بالجاذبية مع العمق والبساطة.

وقبل أن يلتحق بكلية الطب، أنشأ مصطفى محمود معملاً في بيت والدِه، لصناعة الصابون والمبيدات الحشرية، ليقتل بها الحشرات ويقوم بتشريحها، ولذلك أُشتُهِرَ بلقب (المشرحجي) عندما التحق بكلية الطب، نظراً لوقوفه طوال اليوم أمام جثامين الموتى، مُتسائلاً في نفسه عن سر الحياة والموت، وما بعدهما.

عانى الباحث مصطفى محمود مع أزمة (البحث عن الله)، وإثبات وجود الذات الالهية، حيث قال (احتاج الأمر لثلاثين عاماً من الغرق في الكتب، وآلاف الليالي من الخُلْوة، والتأمل مع النفس، وتقليب الفكر على كل وجه، لأقطع الطرق الشائكة من (الله والإنسان)، إلى لغز (الحياة والموت)، إلى ما أكتب اليوم على درب (اليقين).

وهكذا فقد قضى الدكتور مصطفى محمود ثلاثين عاماً في الدراسة والبحث، وقرأ وقتها عن البوذية والبراهمية والزرداشتية، ومارس التصوُّف القائم على وحدة الوجود.

ومثلما خاض مصطفى محمود تجربة البحث عن ثوابت الايمان، خاض نفس التجربة قبله، الجاحظ، وكذلك حجة الإسلام أبوحامد الغزالي.. علماً أن الغزالي ظل في محنته ستة أشهر فقط، بينما قضى مصطفى محمود نحو ثلاثين عاماً يبحث ويُعاني لأجل أن يصل إلى الحقيقة.

وبعد أن قضى المفكر الكبير ثلاثين عاماً في تأملاته ودراسته، قدم لنا أروع مؤلفاته، وهي: (حوار مع صديقي المُلْحِدْ)، و(رحلتي من الشك إلى الإيمان)، و(لغز الحياة)، و(لغز الموت) و(التوراة)، وغيرها من الكتب شديدة العمق في هذه المنطقة الشائكة.

اشترى الدكتور مصطفى محمود قطعة أرض بالقاهرة من عائد كتابه (المستحيل)، وأنشأ عليها مسجد (محمود) عام (١٩٧٩م)، وقد سمي المسجد باسم والده، وتتبع للمسجد ثلاثة مراكز طبية لعلاج محدودي الدخل، كما يضم المكان أربعة مراصد فلكية، ومُتحفاً للجيولوجيا بداخله مجموعة من الصخور الجرانيتية، والفراشات المحنطة وبعض الكائنات البحرية.


محافظة المنوفية

وفي عام (٢٠٠٩م) تم اكتشاف كويكب تابع لحزام الكويكبات، وقد تمت تسمية الكويكب (مصطفى محمود) تكريماً وتخليداً لذكرى الأديب والمُفكر الكبير.

وحصل المُفكر الراحل على العديد من الجوائز، وكما حازت روايته (رجل تحت الصفر) على جائزة الدولة لعام (١٩٧٠م)، كما تم إصدار فيلم وثائقي بعنوان العالم والإيمان، تحدث عن حياة المفكر الراحل ومسيرته العلمية، ومرحلة البحث التي مر بها فكرياً، قبل أن يحسمها إلى الأبد، وتجربته الفريدة مع برنامج العلم والإيمان.

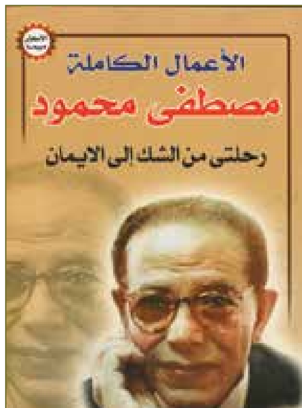
كان الدكتور مصطفى محمود صديقاً شخصياً للرئيس المصري أنور السادات، حيث عرض على المُفكر الراحل أن يتولى وزارة الثقافة أو الأوقاف، إلا أن مصطفى محمود اعتذر عن قبول هذا الأمر!!

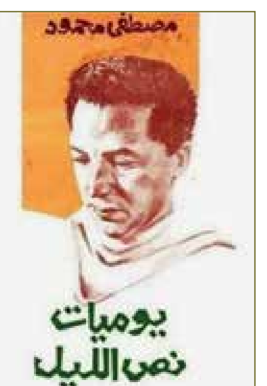
رحل العالم المصري مصطفى محمود في الحادي والثلاثين من أكتوبر عام (٢٠٠٩م)، عن عمر ناهز الثامنة والثمانين، وقد تم تشييعه من مسجده الشهير بحي المهندسين بالقاهرة.

أصدر ما يقرب من (٩٠) كتاباً تميزت جميعها بالجاذبية في مضمونها مع العمق والبساطة في تناولها

قدم برنامجه الشهير (العلم والإيمان) والذي استمر نحو (٣٠) سنة

نال العديد من الجوائز العربية والعالمية ورفض مناصب وزارية عرضت عليه







من أعماله



اعتدال عثمان

رحلة بغير وصول

حضرة الكتابة.. وأنا

عندما أتأمل خبرة الكتابة الإبداعية عندي، أجدها تكاد تلتقي مع التجربة الروحية الصوفية في بعض جوانبها، من حيث النشاط الروحي المفارق للحواس. غير أن انطلاق الروح ينشد هنا غاية الوصول إلى حضرة الكتابة، على حين تصاغ التجربة أو الخبرة الحياتية أو المعرفة المكتسبة بلغة حسّية أحياناً، ويميل الشكل في هذه الحالة إلى القصة القصيدة، على نحو ما ظهر في بعض نصوص كتابي (يونس البحر).

أستطيع أن أقول أيضاً إنني لا أبدأ الكتابة بفكرة جاهزة مكتملة، وإنما تراودني أطياف الأفكار، وتلّح عليّ، ويصبح الذهن هو الرحم المحتشدة بذاكرة الحواس، والمشاعر، والرؤى، والأحلام، والأحداث، تتفاعل فيها (جينات) الوراثة المحددة بطبيعة اللغة، والنصوص القديمة، وتتحد هذه العناصر بـ(جينات) الحداثة، المتكيفة بالمعرفة المكتسبة، وبالانتماء الاجتماعي، وبوضعية الثقافة العربية الراهنة.

الكتابة عندي لا تكتمل – بعد شحنة الاندفاع الأولى – إلا بالتنقيح والحذف والإضافة، وإعادة الكتابة مرات عدة، تصل أحياناً إلى ثلاث محاولات أو خمس. عندئذ يخرج النص الوليد، ويصبح كائناً مرئياً، روحاً وجسداً، رؤية وشكلاً. إنه النص الذي يتحقق معناه في شكله، والشكل المتحقق في معناه. قصة تلوذ بالرؤيا الشعرية، أو رؤيا شعرية تتلبس جسد القصة.

من ناحية أخرى تمثل (الفانتازيا) في تصوري حركة الخيال الحر، المنطلق بعيداً عن أسر المكان، والزمان، والمواضعات الاجتماعية والأدبية الضيقة، استرفاداً لرؤى أكثر رحابة وإنسانية، تتيح إقامة بنية موازية للواقع وبديلة عنه. وداخل هذه البنية الموازية يعاد ترتيب العلاقات بين البشر، وصوغها صوغاً مغايراً لما يكرس غربة الإنسان بين أهله وناسه، ولما يَئِدُ الأحلام العادلة البسيطة.

توظف (الفانتازيا) في هذه الحالة بوصفها وسيلة الخيال لنقض آليات القهر الاجتماعي والنفسي من ناحية، والاستسلام والعجز عن مواجهة عسف الواقع من ناحية ثانية. إنها وسيلة للتقويض، والتطلع في الوقت نفسه لبناء جديد؛ هذا البناء لا يتحقق إلا بعد أن يكون تحرير الخيال من النمطي المحتمي بالظل، الخيال المنطلق بغير حدود، قد حَفَزَ تحرير ملكات أخرى لدى الإنسان، مثل تحرير العقل من الجمود الضرير، وتحرير الوعي من الاستنامة للجاهز المتوارث.

> لا أبدأ الكتابة بفكرة جاهزة مكتملة وإنما تراودني أطياف الأفكار والمشاعر والرؤى والأحداث

وإذا كانت اللغة المستخدمة في البحث عن الذات، واكتساب خبرة الكتابة يحيلان إلى الكتب المقدسة، وكتابات المتصوفة، فإن انطلاق (الفانتازيا) يؤوب إلى حضن الحكايا والأساطير الشعبية، ويتعلق بأذيال المـوال العامي، وأساليب الأداء الشفهي. التراث إذاً بجانبيه، المدون والشفهي، هو ما يمنح الرؤى تجذرها في أديم بلادنا العبق المعذّب، لكن التراث ليس كتلةً واحدة متجانسة، لذلك أجد أنه على الكاتب أن يعيد تحديد انتسابه إلى أشجاره الوارفة، القابلة للامتداد في الأرض والبقاء، ومن هذه الجذور تستمد حروفُ أهل بلادي قدرتَها على التشكل في سياق العصر، من دون أن تفقد هُويتها بتراكماتها التاريخية من جانب، ودون أن تنغلق في أفق الماضي من جانب آخر، بل تكون الكتابة صادقة أصيلة، تعيش ذاتَها في ماضيها وحاضرها ومستقبلها معاً، وتشق أفقاً لا تحده حدود،

لذلك وجدت أنني حين ألجأ إلى حضن التراث الشعبي، فإنني لا أحاكيه، وإنما أحاول إعادة إنتاجه، على نحو تتحول فيه دلالة الحكاية أو الأسطورة داخل السياق النصي، وتصبح مغايرة لمصدرها الأول.

وفي محار الحكايا تتوالد شهرزاد، وتنجب (السلطانة)، امرأة ريفية من لحم ودم وذوق، صفاتها حسّية، لكنها تعيش بالحَكايا، تَدْخل بها، وتُدْخِل معها أولاد وبنات القرية في عالم الخيال والرؤى الأسطورية، تحمل معها طرفاً من التاريخ المعاصر، فيما تبحث عن جوهرة العدل والصدق، كي تعلقها تميمة على صدر بنت، دخلت معها مملكة الأحلام، سافرت وتعلمت وعادت لتمارس الكتابة.

وكل آن ينطلق (موال شوق) جديد، يعيد انتاج الحكاية الشعبية، فتظهر بهية أو نعيمة أو شوق، فتاة رامزة إلى الحياة العفيّة، متطلعة إلى التكافؤ والانطلاق، ملبية نداءً غريباً، كأنه النداهة، لعلها الحكاية تبحث عن كتابة جديدة، لكنها تواجه بتسلط المجتمع الأبوي، المتذرع بمنطق يفرض المصادرة والتهميش، واحتكار حرية القمع، فتتوارى (شوق) في الحكاية أو تتلاشى أو تختفي، ويكون غيابُها إيذاناً بانطلاق الخيال الشعبي، الذي يبث أشواقَه ومواجدَه بطريقته الخاصة، المستعصية على أشكال المصادرة والقمع، المتوافقة مع ظلال العامية، وإيحاءاتها العبقرية حين تقول ولا تقول، بينما يصوغ الراوي الحدثَ كله في موال، يتخلل السرد، ويخترقه، ويعقّب عليه، مُترنِّماً في تَحنان:

(شوق دخلت الحكاية..
شوق دخلت الموال).

في قصة (أسرار السرو) بدا لي أن شيخ البحر في حكاية السندباد يمثل – على نحو ما – عبء التاريخ، والميراث الحضاري المتراكم. وعلى الرغم من ثراء هذا التراث وعراقته، فإنه يثقل كاهلنا في بعض الأحيان ويعوق مسيرتنا إلى الأمام، بل ويسيطر أحيانا على حركتنا، على نحو ما فعل شيخ البحر بالسندباد.

في هذه القصة يحمل الناس جسده إلى البحر الكبير حيث يمتزج الجسد الكهل بماء الحياة، ويذوب في الأرض، وفي أفئدة الناس، فيصبح طاقة خصب متجددة جيلا وراء جيل.

وإذ أنزل مرة أخرى في لجة بحر الحروف أتعثر في (طرح البحر). ومن بين القواقع الفارغة، والأصداف المهمشة، والطحلب البحري اللزج، والجاف العفن، أعثر على نص بعنوان(مرايا الرمال).

أقول: كان لا بد إذاً أن أقرأ حرفي من جديد في حروف الناس.

أنظر في (مرايا الرمال)، فأجد شظايا ما بعد (١٩٦٧)، وحروف أناس بلادي تنوء بمحنة التاريخ والوطن الكبير، وبهموم أجيال ممزقة بالحرب والانكسار، وبأشكال التناحر، وضياع الخرائط وطمسها. أقول: الكتابة تبقى في الأرض، لعلها تنفع الناس، لكنني أدرك أيضاً أن الكتابة (بحر لا تحتضنه السواحل) سفائنها كل العلوم، وسفائنها كل الأفكار، من ركبها سار فيها، لا يدركها، مع إنه لا يسير إلا إليها.

تحملني سفينة هذه المرة إلى (مرج البحرين) فأجد أَهِلَّة لا حصر لها، وحروفاً، وصفحات طويت، وغابت في زمن لا يعود.

أعود لأقرأ في سِفْر الكون لأعرف، وأنزل من جديد بحر الأبجدية، وأكتب.

يتراءى لي وشم شمس بلادي على جسمي، وَشماً للروح، همزة وَصْل بين دائرة الأرض، ودائرة السماء.

أعود لأقرأ في سفر الكون، وأكتب كتابي (وشم الشمس)، وأواصل (السفر إلى ممالك الخيال).

* * *

لقد قلت في كلمتي التي ألقيتها (١ أكتوبر ٢٠١٩) بمناسبة حصولي على جائزة كفافيس الأدبية الدولية في الإبداع القصصي: إن الكتابة الإبداعية عندي حياة، رحلة بغير وصول، زادي في رحلتي اللغة، والخيال، والحلم بعالم أفضل، عالم تتحقق فيه إنسانية الإنسان بالحرية والكرامة والعدل. وأدرك أن روعة الإبداع ليست في بلوغ الهدف، بل في السبيل إلى ذلك الهدف، ومازلت أواصل الرحلة وأكتب، وقد اتسعت عندي دوائر الإبداع وتشعبت مساراته، وتعددت سبله، وكلي أمل أن أظل قابضة على شغف البدايات.

فعل الكتابة إذاً هو الأثر الباقي، هو علامة الرحلة، والمعنى الذي لا يتحقق بصورة كاملة، كما أنه لا يمتنع على نحو مطلق.. فعل الكتابة إذاً يبقى شاهداً على الرحلة. بعبارة واحدة أقول: إن الكتابة حياة، وإمكانات لحيوات كامنة، تنتظر من يَحياها.. تنتظر من يُحييها بالقراءة.

الكتابة الإبداعية عندي حياة.. رحلة بغير وصول.. زادي فيها اللغة والخيال والحلم

فعل الكتابة هو الأثر الباقي والمعنى الذي لا يتحقق بصورة كاملة

الكتابة عندي لا تكتمل بعد شحنة الاندفاع الأولى إلا بالتنقيح والحذف والإضافة

يكتب الرواية الصينية المعاصرة

جاو كسينجيان: ألجأ إلى الرسم عندما تتعبني الكتابة



إينانا صالح

جاو كسينجيان اكتسبَ شهرةً واسعةً في الصين، كونه منذ عام (١٩٨٠) شغل منصب مدير أعمال للمسرح الرائد، كما أنه قدَّم للشعبِ الصيني - للمرة الأولى بعد وفاة ماو زيدونغ- تقنيات الرواية الغربية الحديثة، مشجِّعاً على كتابة الأدب الحداثي. عمله النظري (التجربة الأولى في فن الرواية المعاصرة)، كان قد أثار جدالاً عنيفاً في موضوع الحداثة والواقعية، كما قادت جرأة تصوراته إلى منع مسرحياته من العرض عام (١٩٨٣).

بعد قيامه بعدة رحلات إلى مقاطعات نائية في الصين للهروب من البيروقراطية التي جعلته خاضعاً لها في بكين، ولإيجاد مصادر جديدة للإلهام، جاو كسينجيان غادر البلاد في عام (١٩٨٨)، بسبب أحداث عام (١٩٨٩)، التي أجبرته على الانفصال تماماً عن حزبه ووطنه.

وعلى رغم إنجازه الأدبي الوافر؛ ثلاثة عشر عملاً مسرحياً، وثلاثة مؤلفات نظرية، وثلاث روايات، ومقالات متعلقة بالأدب الرومانسي والمسرح والرسم والفن المعاصر. كذلك نشاطه الإبداعي الذي لم يكن محدوداً، فإنه مشتركٌ مع الرسم والظهور على المسرح.

الجزء الرئيسي من هذا الإنجاز الثري، روايته الطويلة (٥٦٢ صفحة) في طبعتها الصينية (جبل الروح) التي كتبها بين عامي (١٩٨٢ و١٩٨٩)، مع أنه كان يردِّد غالباً أنه لم يكن يعتقد إطلاقاً بإمكانية نشرها، بل وربح القليل من المال بفضلها ما سمح له بالتخلص من قلق الرقابة والحفاظ الكامل على أسلوبه ونبرته. شكلت هذه الرواية محاولة أساسية من الكاتب لتطبيق نظرياته الأدبية عليها، (مسوياً حساباته مع الحنين للوطن الأم) كما أكد بنفسه.

- أنت في فرنسا منذ عام (١٩٨٨)، وقد أكدتَ أنك لن تعود إلى الصين إلا بعد عشر سنوات، ما هو موقفك؟

– قلت هذا بعد أحداث تيانانمان، في الفترة التي كتبت فيها مسرحية (الهروب) حيث نشرت السلطات الصينية نموذجاً من الكتابة في كتيِّب خاص بالنقد، معنوناً بمجموعة من التعليقات النقدية لـ(النّخب) في المنفى. ثم قامت بإغلاق شقتي في بكين، قلتُ حينئذ بما تبقى لي من الحياة، لن أعود في ظل حكم تسيطر عليه الشمولية.

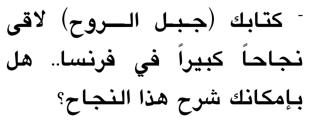
في السنوات الأخيرة تم تطبيق سياسة الانفتاح في الصين، ولكنها لم تؤد إلى الديمقراطية على الصعيد السياسي وحرية تعبير المثقفين، الذين استمروا في الخضوع إلى الرقابة الصارمة، فيما حقوق الانسان غير مضمونة لا أُكنُّ أيةَ رغبة بالعودة إلى بلد يمنع أعمالي، الصين الخاصة بي تكمنُ في أعماق قلبي، لست بحاجةٍ إلى شيءٍ آخر.

- كتابك (جبل الروح) لاقى نجاحاً كبيراً في فرنسا.. هل بإمكانك شرح هذا النجاح؟

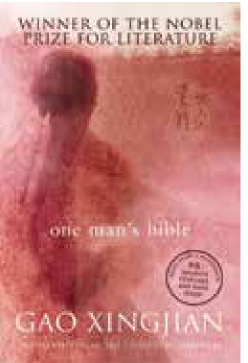
– كما كتبَ عنه الصحافي جيرار مودال في مجلة ليبراسيون، إنه كتابٌ لشخص يعارض جميع أنواع الظلم، إنَّه أيضاً، كما أشار ناقدٌ في صحيفة اللوموند رواية عن الإنسان والطبيعة، بينما هو يتناول الأحداث التي تدور في الصين، الكتاب تجاوز البيئة الملموسة والصعوبات الوجودية للإنسان والأمل، الذي يغذي كل فرد لمنحه منه على الصعيد الروحي، هي ذاتها في الشرق والغرب. إن كان الكتاب قد حصل على بعض الصدى من القراء الفرنسيين، فهذا لا يرجع إلى اهتمامهم بالثقافة الصينية وحسب.

- لقد عُرضت أخيراً أعمالك الأخيرة في بلدة ليزل على نهر سورغ، أية أهمية يشغلها التعبير التصويري في عملك المبدع؟

– منذ طفولتي تعلَّقتُ بالرسم والكتابة، لكني لم أعتقد أنهما يوماً ما سيكونان مهنتي، بشكل عام، عندما أكون متعباً من الكتابة أرسم، وعندما أكون متعباً من الرسم أكتب. الرسم يروق له رؤية الأشياء والقوى الفيزيائية، أما الكتابة فتروق لها القدرات الذهنية، الرسم يسمح لي بأن أُظهِر أمام عينيّ مباشرةً رؤايَ الداخلية الخاصة، وعالمي الشخصي الصغير منجَزاً بالكامل بحيث لا يتحملُ الشكّ، وغالباً ما يدهشني أنا نفسي. هو فعلٌ من الإبداع الخالص، غالباً لا أعرف ما الذي سأرسمه إطلاقاً، الرغبةُ التي تحمل لي هذا الاكتشاف لا يمكن أن تعوَّض بالرسم.



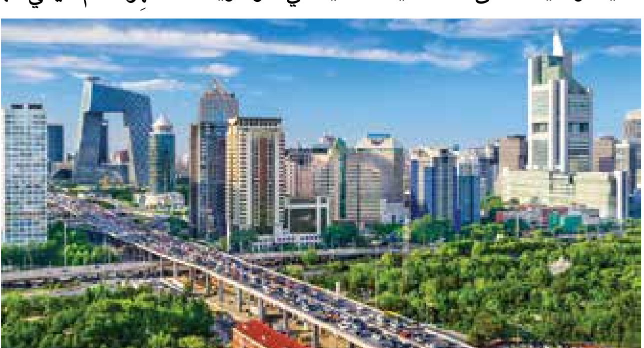




من مؤلفاته

كتب للمسرح إلى جانب الرواية واعتُبر في الغرب الصوت الصيني القوي في المنفى

الصين تكمن في أعماقي ولا أشعر بالرغبة في العودة إليها مرة أخرى



العاصمة الصينية بكين



د. زكي نجيب محمود
والثقافة الأم

د. عبدالعزيز المقالح

لا تقتصر أهمية كتاب (تجديد الفكر العربي) للدكتور زكي نجيب محمود، على كونه يرصد تجربة هذا المفكر الكبير وموقفه من التراث العربي، وكيف شغلته الثقافات الغربية وأبعدته عن تراثه، وما يختزنه من أفكار وقضايا على درجة عالية من الأهمية.

ونقف هنا قليلاً لنتأمل كيف يفاجأ بعظمة تراثه وروائع مضموناته (كانت هناك إذاً ثلاثة أطراف في الحياة الفكرية عن الأقدمين، طرف منها لا عقلاني يعتمد على الغوص إلى الحقيقية الروحانية، مهتدياً بالإلهام أو بحدس مباشر، وطرف ثانٍ عقلاني، يستخدم طرائف المنطق النظري في حجاجه، وغالباً ما يتأثر بثقافة اليونان، وطرف ثالث لا يتخذ موقعه في مجال (الفكر) بقدر ما يتخذه في مجال (السلوك) سلوكاً يتفق مع شرعية الدين).

حقاً إنها مفاجأة تلك التي أعادت المفكر الكبير إلى تراثه، وأكدت له أن التراث العربي، كما سبقت الإشارة، مخزون علمي وثقافي، وأن التفاصيل التي وردت بعد ذلك كفيلة بشرح ما أوجزته. ولا أشك في أن هذه التجربة الواعية العميقة سوف تترك أثرها في الأجيال القادمة وفي العشرات، بل المئات من تلاميذ هذا المفكر العربي، الذي حاولت ثقافة الآخرين أن تسرقه وتبعده عن ثقافته الأم.

وفي إمكان من يقرأ الكتاب من دون أن يكتشف الأسباب، التي جعلته ينكب على دراسة ثقافته وفكر أمته ويجد فيها من الإبداع ما لم يجده في ثقافة أولئك الآخرين.. أليس ذلك ما يقوله؟ (ولقد تعرضت للسؤال منذ أمد بعيد، ولكني كنت إزاءه من المتعجلين، الذين يسارعون بجواب قبل أن يفحصوه ويمحصوه ليزيلوا منه ما يتناقض من عناصره؛ فبدأت بتعصب شديد بإجابة تقول: إنه لا أمل في حياة فكرية معاصرة، إلاّ إذا بترنا الذات بتراً، وعشنا مع من يعيشون في عصرنا علماً وحضارة ووجهة نظر إلى الإنسان والعالم، بل إني تمنيت عندئذٍ أن نأكل كما يأكلون، ونجدّ كما يجدّون، ونلعب كما يلعبون، ونكتب من اليسار إلى اليمين كما يكتبون، على ظن مني آنئذٍ أن الحضارة وحدة لا تتجزأ، فإما أن نقبلها من أصحابها- وأصحابها اليوم هم أبناء أوروبا وأمريكا بلا نزاع- وإما أن نرفضها، وليس في الأمر خيار بحيث ننتقي جانباً ونترك جانباً، كما دعا إلى ذلك الداعون إلى الاعتدال.

بدأت بتعصب شديد لهذه الإجابة السهلة، وربما كان دافعي الخبيء إليها هو إلمامي بشيء من ثقافة أوروبا وأمريكا، وجهلي بالتراث العربي جهلاً كاد يكون تاماً، والناس، كما قيل بحق، أعداء ما جهلوا).

إن هذا الاعتراف النبيل لا يأتي إلاّ من مفكر نبيل، لا يخشى من أن يقول الحق ولو على نفسه، وذلك ما عودنا عليه الدكتور زكي في كتاباته المختلفة، أدبية كانت أو فلسفية، وفي مقالاته كما في كتبه، تتجلى هذه الصراحة العميقة، وتؤكد للقارئ العربي أن عليه أن يتابع هذا النوع من الكتابة ليستفيد أولاً، ثم ليعلم أن من تاريخه المعاصر قادةً في الفكر

> شغلته في البدايات الثقافات الغربية وأبعدته عن تراثه وما يختزنه من أفكار وقضايا

ونماذج يعتد بها عند المقارنة بمفكرين آخرين من لغات وثقافات أخرى. وكم أتمنى أن يكون لدى الشباب الواعد، قدر من هذه الصراحة والصدق في الاعتراف وجمال التواضع، فكثير هم الشباب المبتدئون المصابون بالغرور، وينقصهم الكثير من الصدق مع أنفسهم ومع غيرهم.

وفي مكان آخر من الكتاب، يقدّم الدكتور زكي اعترافاً آخر يضاف إلى سابقه، وهو: (وأحمد الله أن أتاح لي آخر الأمر هذا الفراغ، كما أتاح لي مكتبة عربية أقضي فيها بعض ساعات النهار، وها هنا نشأ السؤال مرة أخرى، يلح إلحاحاً شديداً هذه المرة: نعم لا بد من تركيبة عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذي نعيش فيه، لنكون بهذه التركيبة العضوية عرباً ومعاصرين في آن، ولكن كيف؟ ما الذي نأخذه وما الذي نتركه من القيم التي انبثت في ما خلف لنا الأقدمون؟ وهل في مستطاعنا أن نأخذ وأن ندع على هوانا؟ ثم ما الذي نأخذه وما الذي نتركه من هذه الثقافة الجديدة التي تهب علينا رياحها من أوروبا وأمريكا كأنها الأعاصير العاتية؟ ثم هل في مستطاعنا أن نقف منها هذه الوقفة التي تنتقي وتختار، وبعد ذلك كيف ننسج الخيوط التي استللناها من قماشة التراث، مع الخيوط التي انتقيناها من قماشة الثقافة الأوروبية والأمريكية؟ كيف ننسج هذه الخيوط مع تلك في رقعة واحدة لحمتها من هنا وسداها من هناك، فإذا هو نسيج عربي ومعاصر؟).

ومن جانبي؛ أعترف بأنني صُدمت كثيراً أثناء دراستي الجامعية، وفي أثناء دراستي العليا، بعددٍ من الأساتذة الأفاضل لا ينقصهم التواضع فقط، بل تنقصهم المعرفة كما ينبغي أن تكون لدى أستاذ جامعي، يشكل قدوة في حياته وفي معرفته، وحبذا لو وجد كتاب الدكتور زكي طريقه إليهم لتعلموا منه كثيراً وأدركوا أن المعرفة الخالية من التواضع والمحشوة بالغرور لا تترك أثراً طيباً في عقول قرائها، وقد تشكل وبالاً على المتعلمين الذين ينقصهم الوعي وتنقصهم الخبرة العلمية فيعتقدون أن الغطرسة والغرور هما من لوازم المعرفة.

وللمرة الثالثة أعود إلى كتاب الدكتور زكي لأستنير ببعض إضافاته في هذا المجال:

(لقد تعاورني أثناء محاولاتي الفكرية أمل ويأس، فكثيراً ما كنت ألمح مخرجاً يؤدي بنا إلى حيث نريد أن ننتهي إلى المزيج الثقافي الذي تكون فيه الأصالة، وتكون فيه المسايرة للعصر الراهن، ثم سرعان ما يختفي هذا القبس العابر لينسد أمامي الطريق، ولذلك كثيراً ما وقعت في أقوال متناقضة نشرتها في لحظات متباعدة، فلا يبعد أن يجد قارئ مقالاتي والمستمع إلى محاضراتي العامة وإلى الندوات الفكرية، التي شاركت فيها آراء متعارضة لا يتسق بعضها مع بعض، وذلك لأنني كنت في كل لحظة صادقاً مع نفسي، لكن هذه النفس التي كنت صادقاً معها في تلك اللحظات المتفرقة، لم تكن دائماً على رأي واحد ولا على شعور واحد، فمرة، كما قلت، كانت تظن بأنها قد رأت قبساً من نور، يعين على الخروج من المأزق إلى حيث ينبغي، ومرة أخرى كانت تنظر فإذا الطريق أمامها مسدود، وكنت أنا في كل مرة أطاوعها وأخلص لها.. ففي المرة الأولى؛ كنت أبشر بأن السبيل إلى ثقافة عربية معاصرة قد انفتحت أمامنا أبوابه ونوافذه، وأننا إذا فعلنا كذا وكذا، كانت لنا بذلك فلسفة عربية وأدب عربي وفن عربي وأخلاق عربية وسياسة عربية ونظرة عربية، تميزنا ونعاصر بها الآخرين ممن يعيشون معنا في عالم واحد، وتعترضهم معنا مشكلات واحدة، وفي المرة الثانية يأخذني اليأس فأكتب أو أتكلم لأقول، أن لا مخرج من الأزمة، وأننا بين طرفين متناقضين، ولا حل أمامنا الا أن نبتر طرفاً منهما بتراً، ليبقى لنا الطرف الآخر خالصاً، فإما أن نتقوقع في ثقافة عربية ذهب أوانها، وإما أن نطوي عنا هذا الثوب العتيق في غير أسف، لنقدَّ لأنفسنا ثوباً جديداً من القماش الجديد).

أليس في هذا الكلام بعض ما يحتاج إليه أساتذة الجامعات، والشبان منهم خاصة؟! فقد طغت ثقافة السرعة والاستعجال، وصارت هي ما يحرك دواليب الحراك الجامعي في كثير من الكليات النظرية في هذا البلد أو ذاك.

أقر د. زكي نجيب محمود بعودته للتراث العربي وإدراكه أهميته العلمية والثقافية

أدعو الأجيال الشابة إلى أن لا تسرقهم ثقافة الآخر وتبعدهم عن ثقافتهم الأم

نادى د. نجيب محمود إلى ثقافة عربية معاصرة تمتلك أدبها وفلسفتها وفنها وأخلاقها



جمعت في شعرها بين التقليدي والوجداني

جميلة العلايلي.. أول امرأة انضمت لجماعة «أبولو» الشعرية

في حقبة مهمة من تاريخ الأدب المعاصر، لمعت أسماء كثيرة ومتعددة، ولعل من أبرز الأسماء التي وضعت لنفسها سمة مميزة، الكاتبة والأديبة والشاعرة المصرية جميلة العلايلي، والتي تعدّ أول امرأة يضاف اسمها إلى جماعة (أبولو) الشعرية. والعلايلي من أبرز شعراء جيلها، وقد لقيت حفاوة كبيرة من أغلب شعراء ونقاد جيلها.



عبدالعليم حريص

كان شعرها حافلاً بمشاعرها الرقيقة، وكانت متأثرة بالموسيقا والتصوير، وتبدو قصائدها صوراً للشكوى والألم والأسى، مع كثير من الشكوك والحيرة. وقد تطبع نتاجها بالنزعة الصوفية الشرقية، تستمدها من روح غاندي وطاغور وإقبال، ويعود الفضل إلى اكتشاف موهبة جميلة العلايلي إلى الأديبة مي زيادة، وتقول جميلة عن نفسها: (مثلي الأعلى منذ وعيت في الأدب، أديبة الشرق النابغة مي زيادة، ومثلي الأعلى في كفاحي الاجتماعي والوطني زعيمة النهضة النسائية هدى شعراوي. مثلي الأعلى في الشعر، رائد الشعر الحديث ومؤسس جماعة أبولو الدكتور أحمد زكي أبو شادي، ورغم تأثّري بهؤلاء فقد كان لي أسلوبي الخاص في كل كفاح قمت به بإلهام من الله).

ويعود سطوع نجم جميلة العلايلي إلى كونها أول امرأة تنضم إلى جماعة (أبولو) الشعرية، التي حظيت بشهرة كبرى خلال القرن الماضي، والتي أسسها أحمد زكي أبوشادي في العام (١٨٩٢م)، وضمت شعراء الوجدان في مصر والوطن العربي، فقد جاءت الجماعة في مرحلة مهمة من تاريخ الأدب المعاصر، وهي مرحلة التحول ما بين الكلاسيكي والرومانسي، ومن أبرز روادها: إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وأبو قاسم الشابي، ومحمد عبدالمعطي الهمشري، وصالح جودت، وعلي العناني، وكامل الكيلاني، ومحمود عماد، وصلاح أحمد إبراهيم، وجميلة العلايلي.. وترأس المجموعة أمير الشعراء أحمد شوقي، حيث عقد أول اجتماع لها في بيته (كرمة ابن هانئ عام ١٩٣٢م)، ومن بعده تولى رئاسة (أبولو) شاعر القطرين خليل مطران.

وقد أوجدت العلايلي عالمها الشعري الخاص الذي يتضمن دوائر عديدة متداخلة، تجمع بين شعر الحب والطبيعة والشكوى والتأمل، والشعر الصوفي والوطني والاجتماعي، على الدرب والمسار نفسه الذي تميز به شعراء جماعة (أبولو)، من أمثال ناجي وصالح جودت ورامي وغيرهم.

ويظل طابع التأمل في الكون وأسراره، طابعاً عاماً يكسو شعرها بغلالة من الحيرة والشجن والإحساس العميق بالأسر، والرغبة في الانطلاق وتحطيم القيود، كما تظل الصياغة القريبة من لغة الكلاسيكية الجديدة في كثير من قصائدها، لتصبح جامعة ومازجة بين فضاءين شعريين: كلاسيكي ورومانسي.

في مدينة المنصورة، ولدت جميلة العلايلي في (٢٠ مارس ١٩٠٧)، وتعلقت منذ صغرها بالشعر، ونظمت العديد من القصائد حتى أصبحت من الأسماء الشعرية الحديثة التي تمردت على قوالب الشعر الكلاسيكي، ونظمت الشعر الرومانسي الذي جاء مناسباً للجو العام في مصر والوطن العربي آن ذاك، وقد قال أحمد زكي أبوشادي عن ديوانها الأول: (لا يجوز أن نغفل مقارنة أدبها بأدب الجيل السابق، لقد كانت شاعرات ذلك الجيل حريصات على وأد عواطفهن.. وكانت العاطفة عندهن محصورة في الرثاء وتحية الأهل وتوديعهم، ولكننا نلمح ثورة جديدة على تلك التقاليد البالية)..

يا قلب رتل أغاني الحب في مرح
فالروح تهفو لخل قد يواسيها
راحت تنقب خلف الغيب باحثةً
إني لأطلقها والله يحميها
صحبت فيها المنى عليّ بغايتها
ألقى الكمال فأرضيه وأرضيها

وكانت العلايلي ترتاد صالوني مي زيادة وهدى شعراوي، وتزور القاهرة لتحضر الندوات الثقافية، وحفلات دار الأوبرا، إلى أن شجعها كثير من الأدباء والقراء والمتابعين لشعرها على ضرورة الحضور في عاصمة الثقافة، وأن تلتقي كبار الشعراء. وانتقلت العلايلي من المنصورة إلى القاهرة، ونقلت معها صالونها الأدبي الذي أسسته بمساعدة زوجها الصحافي سيد ندا.

ومن ثم أصدرت مجلة «الأهداف» عام (١٩٤٩)، ونشرت فيها مقالاتها وأعمالها الأدبية والشعرية، وظلت تنشر ما يحث على القيم والمثل ويناقش قضايا الأخلاق والآداب ويهدف إلى الإصلاح حتى عام (١٩٧٥).

الديوان الثاني لجميلة لم ير النور إلا بعد أربعين عاماً من الأول، فأصدرت ديوان (صدى إيماني ١٩٧٦)، وجمعت فيه شعرها الصوفي والإيماني، وفي حين كان مقرراً صدور ديوانها الثالث (نبضات شاعرة عام ١٩٥١)، فإن مشكلاتها الشخصية وحزنها على فراق والدتها وزوجها، أجلا صدوره حتى عام (١٩٨١).

وإلى جانب الدواوين المنشورة، كان للشاعرة مخطوطات لم تنشر، مثل (همسات عابدة) و(آخر المطاف)، حتى رحلت عن عالمنا بعد صراع مع أمراض الشيخوخة في (١١ أبريل ١٩٩١).

لقيت حفاوة كبيرة من الشعراء والنقاد للنزعة الوجدانية الصوفية في شعرها

اكتشفتها الأديبة مي زيادة وساندتها هدى شعراوي وأحمد زكي أبوشادي

تميزت بعالمها الشعري الذي جمع بين شعر العاطفة والطبيعة والتأمل

التقت بكبار شعراء وأدباء عصرها وأصدرت مجلة (الأهداف) عام (١٩٤٩)

أحمد زكي أبوشادي

أحمد شوقي



إبراهيم ناجي



هدى شعراوي



مي زيادة



الاجتماع التاريخي لمجلس جمعية أبولو برئاسة خليل مطران بك



نبيل سليمان

في حضرة الأديبة والباحثة

السورية المكسيكية إكرام أنطاكي

ربما كان اللقاء في مقهى نيّدو أو مقهى ستاربكس، بل في مقهى ريجينا أو مقهى كوكو، أو أي من مقاهي مكسيكوستي، فهي لم تذكر اسم المقهى الذي سبقت إليه غابرييل غارثيا ماركيز (١٩٢٧-٢٠١٤)، ولم يكن يعرف عنها إلا أن شكلها مثل المأساة اليونانية. لكنه، حين يلتقيان، سيبادرها: أنت البحر الأبيض المتوسط متنقلاً. وكما ستكتب في عدد كانون الثاني - يناير (١٩٨٢) من مجلة الكرمل الفلسطينية المحتجبة، سألها عمّا تفعل في المكسيك: (يا مجنونة). ثم خاطبها بعدما صدح بأنه نابغة في الإلكترونيك: (يا همجية). وعندما اقتربت منه شابة تنشد توقيعه على منديل ورقي، لماذا؟ سأل، لألصقها على نسختي من (مائة عام من العزلة)، أجابت، فهدر: كتاب كبير وغليظ، و(ليس لدى الكولونيل من يكاتبه) أفضل منه بكثير.

ولكن من هي هذه التي كلفها محمود درويش بمحاورة ماركيز، فكان هذا اللقاء؟

إنها إكرام أنطاكي التي ولدت عام (١٩٤٨) في دمشق، ووضعت الأطلس أمامها ذات يوم من نهاية عام (١٩٧٥)، وغرزت ساقاً للفرجار في دمشق، وأمرت الأخرى بأن تذهب إلى أبعد نقطة على الأرض، فذهبت الساق إلى المكسيك.

عندما التقت إكرام أنطاكي بماركيز، كانت قد طوت ست سنوات في الوطن الجديد، الذي جاءت إليه حاملة شهادتها الجامعية في الآداب من دمشق، وشهادة الدكتوراه من جامعة باريس السابعة في علم الأعراق والأجناس، وقد حفظت أبحاثها في متحف الإنسان في باريس.

في (١٩٧٥/١٢/١٤) وصلت إكرام إلى مكسيكو ستي: لا لغة ولا عنوان، ولا... وكان أن دخلت إلى مكتبة، وتعرفت إلى من سيصير زوجها بعد أسبوعين. وتروي إكرام في اللقاء الذي أداره معها نبيل الملحم على القناة الأولى للتلفزيون السوري عام (١٩٩٥)، أنها لم تعرف الخوف ولا ضرورة للأمان، حتى توّجت سنتها المكسيكية الأولى بابنها مروان، وهو الآن المخرج المكسيكي ماريوان سوتو أنطاكي، ومع الانفصال عن الزوج ذي الأصل الهندي الأحمر، تابعت الدراسة وهي ترفل في الفقرة، حتى نالت الدكتوراه في الفلسفة، وتولت التدريس في الجامعة، وبدا كأنما هي جمع في مفرد، أو ورشة ثقافية بامتياز.

عندما رحلت إكرام أنطاكي عن عالمنا فجأة، كان لها تسعة وعشرون كتاباً، بالعربية والفرنسية والإسبانية. وكانت قد تفرغت للكتابة عندما حصلت على الجائزة الوطنية المكسيكية للأدب، كما تولت في تفرغها برنامجاً سمته (وليمة أفلاطون)، تحدثت فيه عن الفلسفة والتاريخ والعلم والثقافة: حلقة عن سقراط، وأخرى عن علم الفلك، وحلقة عن الماسونية، وأخرى عن ميكافيللي.. وقد جمعت حلقات هذا البرنامج الجماهيري في أربعة مجلدات. وكانت لإكرام كتابتها الصحافية، وتعاونها مع الإذاعة ومع القناتين التلفزيونيتين المكسيكيتين (١١-١٣)، كما عملت مستشارة لرئيس الجمهورية أكثر من سبع سنوات، ومستشارة لعدد من دور النشر المكسيكية.

> **التقت بماركيز في المكسيك وأسرّ لها بتفضيله رواية (ليس لدى الكولونيل من يكاتبه) على (مائة عام من العزلة)**

في دمشق كانت البداية الشعرية لإكرام في ديوانها (مغامرات حنا المعافى حتى موته). وقد أعادت كتابته بالإسبانية، وصدر عام (١٩٨٤) بعنوان جديد هو (مغامرات حنا في التاريخ)، وفي غمضة عين بلغ عدّاد الزمن (٢٠٠٠/١٠/٣١)، وسكنت إكرام أنطاكي في القبر الدمشقي الذي أعدّته لنفسها في مكسيكوستي.

إنها الشاعرة المتميزة، والمرأة الفريدة، وولادة بنت المستكفي الجديدة، كما وصفتها الشاعرة ميسون شقير، وإكرام أنطاكي أيضاً دائرة معارف ثقافية متنقلة، كما وصفتها صديقتها في الدراسة الجامعية الروائية حميدة نعنع. ومن بيان كل ذلك، روايتها (روح قرطبة) التي ترجمت – مثل مؤلفات إكرام الأخرى – إلى اللغات الرئيسية، وجمعت فيها بين الفيلسوفين الأندلسيين: ابن رشد (١١٦٢–١١٩٨م)، وابن ميمون (١١٣٨–١٢٠٤م).

تروي إكرام في لقائها مع نبيل الملحم، أن روايتها أصلحت الخطأ التاريخي الذي فصل بين الفيلسوفين بسنوات قليلة، فجمعت هي بينهما، وتخيلت ثالثاً ضمته إليهما، وسمته (زيدون)، هو ظلها في الرواية. كما أحضرت آخر أساتذة المدرسة الأفلوطينية في مكتبة الإسكندرية: هيباثيا (٣٧٠–٤١٥) التي قتلها الرعاع وأحرقوا جثتها كما أحرقوا المكتبة – تذكروا رواية يوسف زيدان: عزازيل.

تصنف إكرام أنطاكي روايتها بالكتاب – تذكروا رواية جمال الغيطاني (كتاب التجليات)، وتسوق على لسان ابن رشد مما تنبض به هي: (أنا أشبه المعادلة الرياضية، هي موجودة في الكون وستبقى، وإن لم يفهمها الناس، نحن لم نخترع الرياضيات، إنما هي جزء من قانون السماء). ولا تنسى إكرام أن تنوه بأن هيباثيا الفيلسوفة كانت مهتمة بالرياضيات، وبأن الفلسفة قد قادتها هي إلى علم الفلك، مثل الفلاسفة القدماء الذين كانو علماء رياضيات فلك، حتى أوصلتها الفلسفة إلى الأتستر وفيزياء.

في حفل نظمه المركز الثقافي الإسباني في دمشق، إحياءً لذكرى إكرام أنطاكي، تحدثت روساليا لوبث إيريدا عن كتاب (منعطف الألفية) الذي نشر بعد رحيل إكرام، وحذرت فيه الإنسان المفتون بنجاحاته وبتفوقه العلمي، وأعادت النظر في أسس عصرنا، حيث ترافق انفجار العلم والتكنولوجيا مع انبعاث ذات الإنسان البدائية، كما ترافق خوفه من المجهول مع بروز نزعته غير العقلانية. ومن مؤلفات اكرام تعدد إيريدا: التأثير العربي الإسلامي– أبو حيان – بيت النار، والكتاب الذي نالت عنه جائزة الدولة (ثقافة العرب)، والكتاب الذي نالت عنه جائزة كتاب السنة في الفن (الثقافة الثالثة). وفي الكتابين الأخيرين قدمت إكرام، أطروحتها المركزية المهمة المتمثلة في أن من حضر من الإسبان إلى المكسيك وباقي بلدان القارة، حملوا معهم ثمانية قرون من الوجود العربي والتأثير الإسلامي في إسبانيا. واللقاء، بالتالي، لم يكن فقط بين الثقافتين الإسبانية الوافدة والأصلية (الهنود الحمر)، بل بين ثلاث ثقافات، والثالثة هي العربية.

وبعد.. فقد عرفتُ إكرام أنطاكي عن قرب. خلال عام (١٩٧٥)، عندما عادت لأول مرة من باريس بعد غياب ست سنوات. وكان اللقاء الأول في بيتي في ركن الدين أثناء أدائي الخدمة الإلزامية في دمشق، حيث حضرت مع ممدوح عدوان ووفيق خنسة وعلي الجندي وزوجته دلال حاتم، وباغتتني بقدر ما أسعدتني هذه الشابة التي تتدفق ثقافة وتتقد حماسة واستفزازاً، فلا تمالئ ولا تجامل. وفي لقائنا الثاني وحدنا في حلويات بكداش – ستهمي عليها أسئلتي، وستهمي عليّ إجاباتها، فأزداد قرباً منها إذ أعلم أن جداً لها كان بطريرك أنطاكية، أو أنها تربّت على محبة الكتاب، أو أنها نادمة على ما ضيعت في دراسة الأعراق والأجناس في فرنسا، وعازمة على أن تدرس الفلسفة... وفجأة اختفت إكرام بينما كنت أتهيأ لمغادرة دمشق والعودة إلى حلب في نهاية خدمتي الإلزامية، ومن أسف أننا لم نتواصل من بعد، ولم نلتق أثناء زيارتها لدمشق بعد فراق عشرين سنة.

وبعد.. إكرام هي من قالت: (الجمال الذي أضاء الماضي/ دونته قصيدةُ الأنقاض). وهي من قالت (عندما أرادت الصراحةُ الكبرى/ التعبير عن نفسها/ رأى الرجلُ الحالم من خلال شقوق قناعته/ أن الحرية ربما تكون أكبر تحت ثوب تنكرها).

ربطت في كتاباتها تأثر الإسبان بالحضور العربي الإسلامي في ما نقلوه إلى بلدان القارة اللاتينية

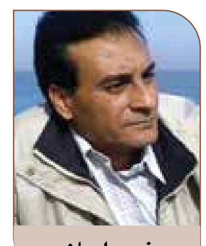
بدت وكأنها جمع في مفرد فكانت الشاعرة والباحثة المتميزة

رحلت تاركة (٢٩) كتاباً بالعربية والفرنسية والإسبانية في الفكر والأدب

عاش بعيداً عن ضوضاء المدينة

ممدوح عبدالستار:

نحتاج لتفعيل الترجمة من وإلى العربية


نور سليمان

دلتا مصر.. تلك المدن والقرى المتراصة على جانبَي الطريق.. البيوت التي تتشابه كثيراً في شكلها ومفرداتها.. إلا من تميز بعض أبنائها بملَكة السرد. والسارد، والحكّاء، والراوي تجدهم كُثر في تلك المدن البعيدة عن ضوضاء القاهرة، وعجلتها، وزحمتها. والمتميز منهم يتمتع بقدرة غير عادية، تميزه عن أقرانه من أبناء المدن، والقرى والريف المصري. من هنا خرج الروائي الكبير ممدوح عبدالستار، ليقدم لنا كل هذا الزخم من الروايات والكتب التي تملأ المكتبة العربية، والمصرية. حصد ممدوح عبدالستار الكثير من الجوائز العربية، والمصرية، وأصدر العديد من الكتب في الرواية، والمسرح، والقصة، وكان لنا معه هذا الحوار..



- تاريخياً، الرواية جنس أدبي ظهر في القرن الثامن عشر، وحقق ازدهاراً، لم يكن مسبوقاً، هل ترى أن هذا الازدهار يمكن أن يتحقق في الإبداع العربي بشكل عام هذه الأيام؟

– الرواية العربية –الآن– تحقق انتشارها في كل البلدان الناطقة بلغة الضاد، وتتحقق بفعل الترجمة القليلة لروايات حققت نفسها بلغتها، وانتشرت، لكن الترجمات قليلة جداً، وأغلب الترجمات يكون الكاتب قد دفع مبالغ مالية للمترجم، وهذا يعني أن الأدب العربي مازال غير منتشر عالمياً، ولا بد من تفعيل الترجمات إلى اللغات الأخرى بفعل المؤسسات الثقافية، ويكون اختيار الأعمال على حسب الجودة، وليس على حسب تبادل المصالح أو المحسوبية.

- تعد الرواية الآن (ديوان العرب)، في حين أن الشعر حقق ذلك من قبل، وفي عصور كثيرة، وظل متربعاً على هذا العرش فترات طويلة... كيف نجحت الرواية في أن تجعل الشعر يأتي في مرحلة تالية لها؟

– من خلال قراءة التاريخ، نجد أن الشعر كان متربعاً لثبات المجتمع، لذلك كان الشعر هو كل المعرفة، بل في كثير من الأحيان كان ترفاً، وتكون موضوعاته


دلتا مصر

ثابتة، مثل الكرم، والشجاعة، والحب، لكن الرواية بعد عصر النهضة، أخذت على عاتقها، كل أشكال التعبير عن الإنسان، وحالاته المتغيرة، مثل المجتمع الذي يبحث عن وجوده، وتميزه.

- تمثل ظاهرة التهميش الاجتماعي، والسياسي، والثقافي وغيرها، ظواهر سلبية في المجتمع... كيف استطاعت الرواية أن تستلهم هذه الظواهر داخل بنائها؟

- يوجد لدينا في كل المجتمعات الظاهر، والباطن. المتن، والهامش. الغني، والمُعدم. القوي، والضعيف. الرسمي، والشعبي. المكتوب، والشفهي؛ هذه الثنائية هي ما تجعل من الرواية فناً، ملماً بكل تفاصيل الحياة، وتكون الرواية جيدة، حينما يكون موضوعها العام، أو فكرتها عن هؤلاء المهمشين، لأنها تلقي بظلالها على الواقع، وتحركه بشكل بسيط، ومقنع لكل أصحاب السلطة.

- يعد المكان بنية أساسية في الرواية، فهو لا يمثل مسرحاً لأحداث فقط، وإنما يدخل في تحديد الإطار النفسي للشخصية، وتوسيع النسيج الحكائي.. هل تحققت هذه التقنية داخل كتاباتك الروائية؟

- يقول همنجواي: (اكتب عما تعرفه)، وأنا لم أبرح مكاني، منذ ولادتي، وعاصرت كل الرؤساء، بدءاً من جمال عبدالناصر حتى الآن، وعايشت حكايات والدي قبل ثورة (٥٢)، وكانت بلدتي بكراً، وفي مرحلة مخاض وتغيير كبيرين، وقد لاحظت ذلك، وشربت كل التغيرات، وخزنت سلوك أهل قريتي، وحكاياتهم، وهذا ما جعلني متمسكاً بالمكوث في قريتي حتى الآن، فالمكان لدي له رائحة خاصة تخرج مني مرغماً في كل أعمالي، حتى إن كثيراً من النقاد والأصدقاء مازحوني بأنهم يعرفون قريتي بسبب روايتي الأخيرة المعنونة بـ(أوراق ميت)، كما فعل ماركيز في روايته (مئة عام من العزلة).

- ظهرت الرواية العربية نتيجة التأثر بالرواية الغربية بعد منتصف القرن التاسع، هل هذا لأن التراث العربي لم يعرف شكلاً روائياً خاصاً به، أم ماذا حدث؟

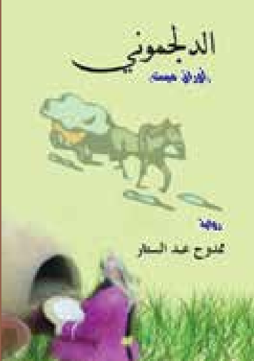
- لدينا في التراث العربي (كليلة ودمنة)، و(ألف ليلة وليلة)، والكثير من الحكايات، لكن المجتمع العربي لم يكن بحاجة للروايات بالشكل الحديث، لأنه يستعيض عنها بالسمر، والحكايات الشفهية، لكن الكون كله قد أصبح قرية واحدة، فكان لا بد للطليعة أن تواكب العصر، فكانت الرواية وليدة عصر التحرر الوطني، وكانت رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل بداية حقيقية، موثقة للرواية العربية.

- كيف أثرت نشأتك تلك في تشكيل وعيك الكتابي؟

لا بد من تفعيل الترجمات بعدة لغات عبر المؤسسات الثقافية المعنية بالأدب والإبداع العربي

الشعر هو كل المعرفة.. والرواية أخذت على عاتقها التعبير عن الإنسان ووجوده

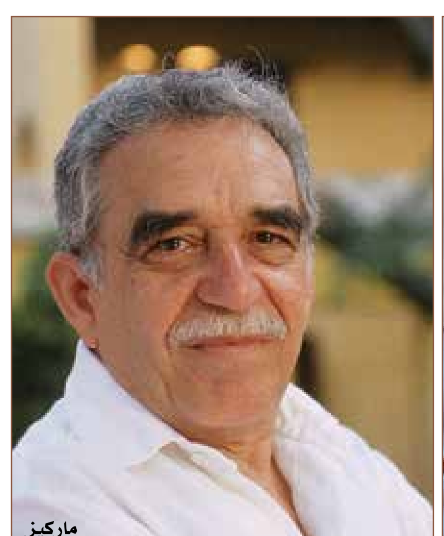




من مؤلفاته


محمد حسين هيكل


نجيب محفوظ


ماركيز

- حياتي رواية مجنونة، جعلتني أكابد الوقت، والفقر، والجهل، والمرض، كما أكابد الوطن. ومن خلال أفكاري، وأحلامي البسيطة، والوطن، كنت متوزعاً بين الهروب، والمواجهة، وظللت هكذا مع الحياة، تشاغلني، تمنحني مرة نفسها، ومرة أخرى غيابها، وطلاسمها المحببة إلى نفسي، فأسترجع ما مضى من حياتي، وما سمعته، وأسترجع أفكاري القديمة، التي رفضتها مرغماً، والتي قبلتها على مضض، وقارنت ما مضى، بما هو آتٍ، وهالني أنني مازلت واقفاً في المنتصف، بين القبيح، والجميل، والحلو، والمرّ، وكنت أهادن حياتي المتقلبة، وبين حلمي في حياة كنت أظن أنها تمضي للأفضل، وكابحت تهوري، وانشطاري، وهوسي، وهالني كمية الإحباط التي أصابتني، كما أصابني الإحباط في الواقع الذي لم يتغير، لكنني في النهاية تغلبت الكتابة على كل هذا جملة، وتفصيلاً، كأن هندسة الكتابة هي التي تقودني، ربما يكون زاد الكتابة ألمي وجرحي الدائم.

- لماذا لم يظهر جيل يملأ فراغ الرواية العربية بعد محفوظ، ومن ترشح من الكتاب العرب لخلافة محفوظ، ولماذا هذا الجيل يقف في المنتصف؟

- في كل قطر عربي توجد روايات كثيرة جيدة، والرواية بطبيعتها تصعد، وتهبط كما كاتبها، ولا يوجد كاتب كل كتاباته جيدة، فجميع الكتاب يقفون جميعاً في المنتصف، ولا أجد كاتباً يملأ الفراغ كاسم نجيب محفوظ، لكن الروايات الجيدة تملأ فراغ الأسماء.

- معظم الأعمال الروائية المنتجة أخيراً تتجه نحو اللغة الشعرية الرومانسية، لكنها تختلف من حيث التوظيف، فهل هناك اتجاه- فعلاً - نحو إنتاج الرواية الشعرية، أو شعر الرواية، أو القصة الشاعرة؟

- الرواية تحمل في طياتها اللغة الشعرية، والحلة الشعرية، والرومانسية، إذا استدعت الضرورة الفنية ذلك، لكن ربما يكون التكثيف، والإيجاز، والمفردات اللغوية المتجانسة هي ما تصنع هذه الحالات، وربما بعد فترة تنحو الرواية نحو التجريب المطلق، كما حدث للشعر، وساعتها تكون الغلبة، والانتشار للقصة القصيرة، التي بدأت في الظهور بقوة هذه الأيام.

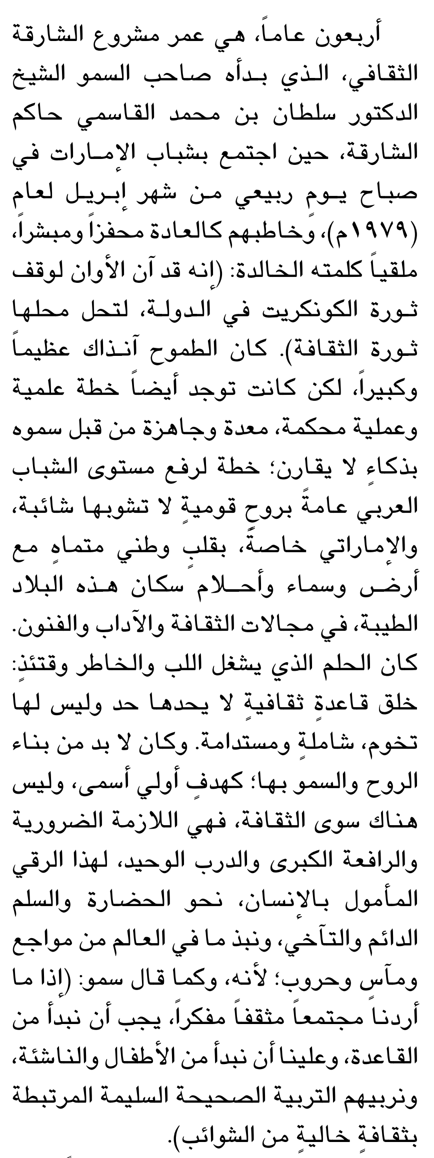
لدينا في تراثنا العربي (كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة) والكثير من الحكايات والروايات ولكن الرواية العربية بدأت مع عصر التحرر الوطني

- يرى بعض النقاد أن الرواية اليوم أصبحت شديدة التكيّف مع راهن الواقع العربي، ومشتبكة معه في متغيراته التي يعيشها، وتكتسب كل يوم المزيد من التقنيات، والأساليب الجديدة، حتى تؤسس خصوصيتها العربية، كيف ترى ذلك؟

- خصوصية الرواية العربية تأتي من البيئات المختلفة، وتنوع مفردات الثقافة الشعبية، والشفهية، والتاريخ النوعي لكل جماعة بشرية؛ هذا الثراء، والتنوع، وتعدد الثقافات برغم اشتراكها جميعاً في اللغة، هي ما جعلت الرواية العربية- لو تمت ترجمتها بشكل واسع- تحتل مكانة بارزة جداً في الرواية العالمية، كما حدث للرواية اللاتينية.


ممدوح عبدالستار

إشراقات



قاعدة ورافعة ثقافية



مصطفى الحفناوي

أربعون عاماً، هي عمر مشروع الشارقة الثقافي، الذي بدأه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، حين اجتمع بشباب الإمارات في صباح يوم ربيعي من شهر إبريل لعام (١٩٧٩م)، وخاطبهم كالعادة محفزاً ومبشراً، ملقياً كلمته الخالدة: (إنه قد آن الأوان لوقف ثورة الكونكريت في الدولة، لتحل محلها ثورة الثقافة). كان الطموح آنذاك عظيماً وكبيراً، لكن كانت توجد أيضاً خطة علمية وعملية محكمة، معدة وجاهزة من قبل سموه بذكاءٍ لا يقارن؛ خطة لرفع مستوى الشباب العربي عامةً بروحٍ قوميةٍ لا تشوبها شائبة، والإماراتي خاصةً، بقلبٍ وطني متماهٍ مع أرض وسماء وأحلام سكان هذه البلاد الطيبة، في مجالات الثقافة والآداب والفنون.

كان الحلم الذي يشغل اللب والخاطر وقتئذ: خلق قاعدةٍ ثقافيةٍ لا يحدها حد وليس لها تخوم، شاملةٍ ومستدامة. وكان لا بد من بناء الروح والسمو بها؛ كهدفٍ أولي أسمى، وليس هناك سوى الثقافة، فهي اللازمة الضرورية والرافعة الكبرى والدرب الوحيد، لهذا الرقي المأمول بالإنسان، نحو الحضارة والسلم الدائم والتآخي، ونبذ ما في العالم من مواجع ومآسٍ وحروب؛ لأنه، وكما قال سمو: (إذا ما أردنا مجتمعاً مثقفاً مفكراً، يجب أن نبدأ من القاعدة، وعلينا أن نبدأ من الأطفال والناشئة، ونربيهم التربية الصحيحة السليمة المرتبطة بثقافةٍ خاليةٍ من الشوائب).

هكذا يتكلم الحاكم بحكمةٍ دائماً.. لذا؛ ففي الثلاثين من إبريل عام (١٩٨١م) أصدر سموه مرسوماً أميرياً بإنشاء دائرةٍ للثقافة، تختص وتهتم بثقافة التقدم والتطور، بما تشتمل عليه من محاضرات توعوية وندوات ومؤتمرات ثقافية، ومطبوعاتٍ ومجلاتٍ ودوريات، وجوائز قيمةٍ وورشٍ تعليمية. وأيضاً الإشراف على المكتبات العامة والمتخصصة، وإمدادها بكل ما تتطلبه، وغيرها من الأنشطة التي يصعب حصرها في هذا المقام؛ من كثرتها وتشعبها. ثانياً: الفنون، وخصوصاً توجيه الاهتمام بالمسرح من أجل خلق (أنسية جديدة، تحل محل الأنسية الحالية التي أصابها الوهن)، والاهتمام كذلك بفرق التمثيل والفنون الشعبية والمهرجانات المختلفة، التي تقام طوال العام، ودعم المعارض الفنية، من رسمٍ ونحتٍ وحروفية وأشغالٍ يدويةٍ وغيرها.

منذ أربعين عاماً بزغ فجر جديد لم نعهده منذ قرون.. منذ ذلك الوقت، وسفينة الثقافة والفنون والعلوم والتحديث والحداثة بالشارقة، تمخر عباب الزمن المتلاطم، مندفعةً بقوةٍ نحو الخلود، بتوجيه ربانها وبانيها، وقودها في ذلك: حب سموه النقي، الدائم المتجدد، وثقافته الموسوعية في التاريخ والمسرح وشتى العلوم والآداب، وتشجيعه المستمر بالبسمة الصادقة، والكلمة الموجهة، والدعم الحقيقي. هذه المنجزات المتدفقة كشلالٍ منذ ذلك التاريخ وحتى الآن، والمستمرة أبداً، جعلت من الشارقة منارة ومركزاً رئيساً وتربةً خصبةً للغاية، للفن والثقافة والعلوم والحياة، وذكرتنا بأيام لنا خالدةٍ على صفحة التاريخ، عندما كانً للعلماء والمثقفين والأدباء، دور بارز في بناء الدولة وتطورها، حين قرب الخلفاء الأدباء وسهلوا نزوحهم إليهم، وأجروا الأرزاق عليهم، وبالغوا في إكرامهم وقربوهم، وجالسوهم وآكلوهم وحادثوهم، وعولوا على آرائهم. فلم يبق ذو قريحة أو علم وأدب، إلا يمم دار السلام، ونال جائزة أو هدية أو راتباً.

إن هذا لم يتكرر في تاريخنا الحديث وما قبله، إلا في الشارقة، على يد صاحب السمو حاكم الشارقة.. إن الشارقة الآن هي بغداد ودمشق والقاهرة ذلك العصر المزدهر البعيد؛ تعود لتشرق وتقود وتهدي.. وهي أندلسنا تبعث من جديد من رماد أمسنا، إنها حاضرة الوطن العربي؛ بما حققته وتحققه. إن هذه الإمارة الفتية دائماً وأبداً، يجد فيها المواطن والزائر أرقى أنواع الخدمات وأكملها، وفيها يعامل بأسلوبٍ حضاري، بعيداً عن التعقيد والروتين المملِ، من غير تسويف في تسيير الأمور أو إبطاء، إن كل تلك الأعوام التي قضاها سمو الحاكم في التأسيس والبناء والبحث والفحص والانتقاء والارتقاء والتوجيه المستمر، والرعاية الأبوية الشاملة المتكاملة، أثمرت، ولمّا تزل تثمر؛ ليظل مشروع الشارقة الثقافي مهداً لكل فعلٍ ثقافي حقيقي إيجابي في المنطقة، ينشد التطور والعلا، وليصبح مشروعاً وطنياً قومياً، ذا خصوصيةٍ مميزةٍ، واعياً بذاته، ومنفتحاً أيضاً على الآخر/الغرب، لكن في حدود ما أوضحه سموه، حين أشار إلى مجموعة محددةٍ من الضوابط، تلك التي لا تكبل؛ حتى لا يفهم الكلام خطأً، إنما هي ضوابط تصون وتحمي، «ممثلةً في احترام القيم والقواعد والنظم الخاصة بنا كمجتمعات عربيةٍ إسلامية».

مازلنا نتذكر مقولة سموه لنا: (إنني سأفاجئ الشباب بما أخططه للثقافة). حقاً، وعلى مدار كل تلك الأعوام، فاجأنا وأدهشنا نحن الشباب، بل لقد أدهش مشروع الشارقة الثقافي العالم بأسره؛ لذلك طبيعي جداً أن تتوج الشارقة في نهاية العقد الأول من القرن الحالي عاصمةً عالميةً للكتاب.

> **أصبحت إمارة الشارقة حاضنة للفن والثقافة والعلوم والأدباء والمثقفين الإماراتيين والعرب والأجانب**



ترجمت أعمالاً لأبرز الكتاب

د. إنعام بيوض:

الجزائر نجحت في مشروع التعريب


ضياء حامد

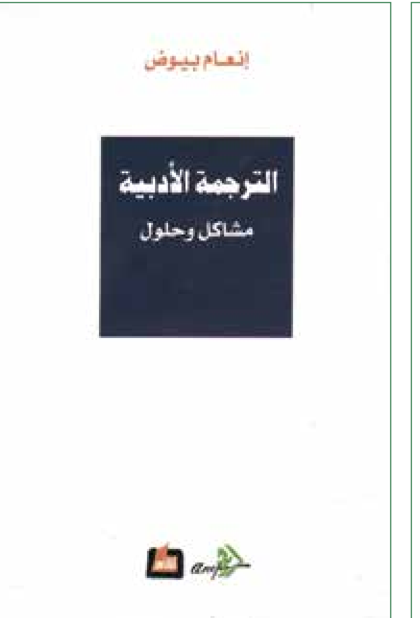
الدكتورة إنعام بيوض أكاديمية ومترجمة وروائية وشاعرة جزائرية، اشتغلت بتدريس الترجمة بشقيها التحريري والشفوي لما يفوق ربع القرن في الجامعات الجزائرية، ولها عدة إصدارات، منها: (الترجمة الأدبية: مشاكل وحلول ٢٠٠٣)، وروايتها: (السمك لا يبالي ٢٠٠٣)، وديوانها: (رسائل لم ترسل ٢٠٠٣). وأنجزت عدداً وافراً من الترجمات لأبرز الكتاب الجزائريين. تشغل حالياً منصب مدير عام المعهد العالي العربي للترجمة بالجزائر التابع لجامعة الدول العربية منذ إنشائه... كان لمجلة «الشارقة الثقافية» هذا الحوار معها:

- النشأة كانت في دمشق.. إلى أي مدى أثرت إقامتك في دمشق بتكوينك الثقافي والأدبي؟

– لدمشق فضلٌ كبيرٌ عليّ، تربيت في حضنها السمح وتنشقت في ربوعها الفل والياسمين وزهر النارنج، دمشق بالنسبة لي هي رمز الهناء والتعايش والأصالة. أتممت فيها دراستي الابتدائية، وكانت مكتبة المدرسة ومكتبة والدي الفضاء الذي بلْور في ذهني مع أختي التوأم شغف اللغة والأدب والفن، ونهلت منه نتفاً من روائع الأدب العربي والعالمي.

- أنت تكتبين الرواية والشعر وتمارسين الفن التشكيلي، إضافة إلى الترجمة.. أيها أقرب إليك؟ وهل يسبب هذا التنوع نوعاً من التشتت؟

– الفنون بالنسبة لي كالأواني المستطرقة تمتلئ بها النفس بالمقدار ذاته. الشعر رسم بالكلمات، والفن التشكيلي قصائد موزونة بتدرجات لونية، والحالة الوجدانية هي التي تدفع إلى اختيار وسيلة معينة من وسائل التعبير، أما الترجمة فهي غوص في ذات الآخر واستحضار للملكات اللغوية بشكل لا يخذل القارئ ولا يخون المؤلف؛ وهنا يكمن الفن!

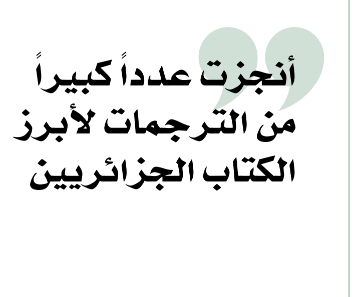




من أغلفة كتبها

- في روايتك (السمك لا يبالي) موقف ضد الإرهاب وضد العنف... هل أنت مشغولة بهذه الأمور، لكونك جزائرية (والجزائر) عانت الإرهاب والعنف؟ أم لكونك مواطنة عربية مهمومة بما يمر به الوطن العربي من قضايا وأزمات؟

– الاثنان معاً، كانت روايتي (السمك لا يبالي) بمثابة صرخة ضد العنف والإرهاب، كتبتها في العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر أمام صمت العالم أجمع، طرحت فيها تساؤلات عدة في محاولة لفهم ما يجري من خلال مقاربة بين زمنين؛ زمن رغد العيش وهناء الطفولة في دمشق (الخمسينيات والستينيات)، وزمن التناحر الظلامي في جزائر التسعينيات. وهذا ما يجعلني كمواطنة عربية أكثر انشغالاً وقلقاً لما يمر به الوطن العربي من محن.




د. إنعام بيوض

وخروجه من الأزمات لن يتم إلا بالتصالح مع أنفسنا واستنهاض قيمنا الروحية والحضارية.

- **أنت من دعاة التجديد في الفِكر والأدب.. ما هي الخطوات التي يجب اتخاذها من أجل إحداث هذا التجديد؟ وما هو الدور الذي تلعبه الثقافة في هذا التجديد المطلوب؟**

– التجديد لن يحدث إلا عن طريق فتح أبواب الإبتكار، وإلقاء نظرة علمية مستنيرة على أدبنا المدون عن طريق نبذ الغث وإحياء السمين.. لا بد من تعزيز الإيمان بأننا أصحاب رسالة روحية وحضارية، وأن نجسد ذلك في تعاملنا مع أنفسنا أولاً ومن ثمّ مع الآخرين. وللثقافة دور في نشر قيم التسامح والتعايش والتصدي لأفكار التطرف.

- **أنت مترجمة تعمل على اللغتين العربية والفرنسية، ومارست الترجمة منذ أكثر من ربع قرن بجامعات الجزائر، إضافة إلى ترجمتك عدداً وافراً من الترجمات لأبرز الكتاب الجزائريين طوال هذه الرحلة الطويلة.. ما هي الصعوبات التي قابلتك؟ وما هي أبرز الأعمال التي قمت بترجمتها؟**

– عملي في مجال الترجمة وتعليمها ينصب على اللغات العربية والإنجليزية والفرنسية. وإن كانت الصعوبات في الترجمة يذللها التمكن من ناصية اللغات المختلفة والتحايل على أسلوبياتها واستغلال خاصيات تمايزها وتنافرها في آن. إن الصعوبة الكبرى تكمن في المكانة التي تحتلها الترجمة والمترجم في الذهنية العربية بشكل عام. حيث ينظر إلى الترجمة كنوع من الترف الأدبي، وإلى المترجم كواحد من (الكَتَبة) أو (النُسّاخ)، ولا يتم تقدير العمل المُضني المتمثل في الانتقال بنص من لغة إلى أخرى، ولا يقام اعتبار إلى الحاجة الماسة للترجمة كرافد أساسي لنقل العلوم والمعارف، من أجل إحداث نهضة حقيقية تميّز بين «العصرنة» أي مجاراة العصر بتجهيزاته وأدواته، و(التحديث) أي تغيير القوالب الفكرية المتكلسة وتمثّل التيارات الفكرية المستنيرة. أمّا فيما يخص مساري المهني فقد ترجمت العديد من المؤلفات الأدبية والعلمية والسياسية، إضافة إلى عملي كمترجمة فورية في المؤتمرات الدولية منذ أكثر من عقدين.





الجزائر

- **ما خاضته (الجزائر) من أجل التعريب ومن أجل التخلص من الفرنسة ومن سطوة اللغة الفرنسية، يطلق عليه (كاتب ياسين) غنيمة حرب.. هذه الغنيمة كانت غنيمة إيجابية أم غنيمة سلبية من وجهة نظرك؟ وهل نجحت الجزائر في مشروع التعريب؟**

– بالفعل، قد لا يتخيل المرء تأثير (١٣٠) سنة حاول من خلالها المستعمر الفرنسي بكل جبروته طمس كل سمة من سمات الثقافة الجزائرية، وعلى رأسها اللغة العربية التي كان تدريسها محظوراً تماماً. والتركة الاستعمارية كانت ثقيلة من حيث نسبة الأمية وقلة الكوادر في قطاع التعليم بوجه خاص، فاستعانت الجزائر بمعلمين من بعض البلدان العربية. وكاتب ياسين محق حين وصفها «بغنيمة حرب» لأن تملك أي لغة من منظور موضوعي يعتبر مكسباً، وأعتقد أن الجزائر قد نجحت في مشروع التعريب على رغم النقائص والعثرات التي رافقت إنجازه.

> **إسهامات المؤسسات المعنية بالترجمة ملموسة ولكنها تتسم بالفردانية**



في مكتبها

- في السنوات الأخيرة، برزت في الوطن العربي بعض المشروعات المعنية بالترجمة في الإمارات ومصر والسعودية والكويت.. إلى أي مدى أسهمت هذه المشاريع في النهوض بحركة الترجمة في العالم العربي؟

– لا شكّ أنّ المؤسسات العربية التي تُعنى بالترجمة، لها إسهامات ملموسة ومشهودة في مجال الترجمة، وهي مؤسسات تتسم، على الأغلب، بالجدية الكبيرة والحرص الشديد على اختيار الموضوعات المفيدة وانتقاء المترجمين المحترفين في مجالات الاختصاص المختلفة، وهذا ما يفضي إلى

كاتب ياسين

ترجمات ذات جودة عالية. ولكن ما يُمكن أن يؤخذ على هذه المؤسسات هو الفردانية في العمل وغياب التنسيق التام فيما بينها، ما يـؤدي مثلاً إلى ترجمات متعددة لنص واحد أو موضوع واحد. لذا، نحن في المعهد نشجع العمل المتضافر والمنسق من حيث الموارد البشرية واللوجيستية والمادية أيضاً، وتكون النتائج أفضل وأنفع بالتأكيد، ونحن نحرص أيضاً على التواصل مع المؤسسات النظيرة ودعوتها لمشاركتنا في المشاريع التي نطرحها، وقد كانت لنا مبادرة قبل عدة أشهر لإنشاء فدرالية عربية للترجمة تكون مظلة التعاون والتنسيق والتشاور تجمع تحت لوائها مؤسسات الترجمة في الوطن العربي أجمع، وأتمنى أن تتحقق هذه الفكرة يوماً ما على أرض الواقع. من دون انتقاص من قيمة المشاريع الفردية، أؤمن بمشاريع المؤسسات الكبرى، وأخصّ منها تلك المستقلة التي لا تتبع إيديولوجيةً بعينها،

مثل مشاريع الترجمة التي قامت بها دولة الإمارات العربية ومنها مشروع كلمة، وصندوق منحة (معرض الشارقة الدولي للكتاب للترجمة والحقوق) التابع لهيئة الشارقة للكتاب، و(المركز القومي للترجمة)، و(المنظمة العربية للترجمة)، و(مركز دراسات الوحدة العربية)، وغيرها.

الفن لديَّ كالأواني المستطرقة تمتلئ به النفس بالمقدار ذاته

حاولوا طمس الثقافة الجزائرية بحظر تدريس اللغة العربية



د. يحيى عمارة

الحاجة إلى أسطرة

الأدب العربي الجديد

بدءاً، ودفعاً لكل التباس لا شك حاصل، أن حديثنا عن حاجة الأدب العربي الجديد بالضرورة إلى المرجعية الأسطورية اليوم أكثر من أي وقت مضى، يعود بالأساس إلى الفراغ المعرفي الملاحظ في الإبداع العربي، خاصة عند الجيل الجديد الذي أصبح مندفعاً اندفاعاً قوياً إزاء الكتابة الأدبية دون مراعاة شروطها، بيد أن هذا ليس عيباً، وإنما نريد استدراكه للإسهام في النهوض بالأدب العربي المنشود. فالمرجعية الأسطورية وتوظيفها داخل الأدب، وكما هو متداول في الدراسات والأبحاث النقدية القديمة والحديثة، شكلت ظاهرة معرفية وفكرية وجمالية رفعت من قيمة النصوص، وجعلت المتلقي عبر عصور وعصور يندهش إزاء تلك النصوص كما نجد عند جبرا إبراهيم جبرا وأسعد رزوق وريتا عوض، على الرغم من معارضة ثلة من الدارسين والباحثين العرب من أمثال أحمد المجاطي. فالنص الأدبي العربي، لم يطرق باب العلو في اللذة الجمالية والشاعرية والرمزية، إلا عندما انفتح الشعراء والأدباء على الأسطورة بوصفها تعبيراً عن الحس العميق بالمشاركة، وليس على مستوى الفكر فحسب، كما هي الحال بين العلماء في المقام الأول، ولكن المشاركة في الإحساس والفعل وفي أمور الحياة إجمالاً.

إن وظيفة المرجعية الأسطورية داخل النص الإبداعي وظيفة مزدوجة، تتمثل في البعد المعرفي الذي يعمل على استرجاع الثقافة الماضية، لكي يدمجها في المعرفة المعاصرة، ويضيف الرؤية الجديدة إلى الرؤية القديمة، وهي الوظيفة التي لا يمكن لأي مبدع التغاضي عنها، إذا أراد أن يكشف عن حاضره وعن مشروع مستقبله. ذلك بأن الأساطير تساعد على ملامسة بُعْد الواقع الإنساني، وعلى تبيان فعالية الوظيفة الرمزية للخيال؛ لأن قيمتها الرمزية تفصح عن معناها العميق.

فمما هو بليغ في دلالته القول إن المبدع ليس في حاجة إلى التفاصيل العقائدية في الأساطير القديمة، ولا إلى الوثائق الحفرية للتأكد من صحة نسبتها، بل في حاجة إلى تأمل الدلالات العامة، والارتكاز على الإطار الكلي للأسطورة. كما أن للفعل الأسطوري علاقة بالوجود والتاريخ والفكر والمجتمع، فالأسطورة لم تتلاش في أي مجتمع، لأنها تشكل جزءاً من لغة التعبير الشعبي والرسمي معاً، فقد يتبدل شكلها، أما طبيعتها فتبقى، وقد يتغير دورها، إنما بنيتها تستمر في علاقة جدلية مع البنية الوجودية والتاريخية والفكرية والاجتماعية. بمعنى (أن الأسطوري يحمل بعداً معرفياً في صورة أشمل وأوسع وأعمق، إنه البعد الذي يعيد الأشياء ويصفها، بل البعد الذي يكتشف الأشياء فيضيف معرفة إلى معرفة، أو الجديد إلى القديم والعكس صحيح). ولنا أمثلة متعددة على الأساطير، التي لم يندثر محتواها، كما يشهد على ذلك تاريخ الإنسانية جمعاء؛ ثقافة وحضارة وإبداعاً، ومن بينها الأساطير العربية.

> وظيفة هذه المرجعية تتمثل في البعد المعرفي لاسترجاع الثقافة الماضية وإضافة رؤية معرفية جديدة

فمنذ عَهْد الشاعر العربي القديم، والشاعر اليوناني، والشاعر الأوروبي القديم إلى الشعراء المعاصرين، من امرئ القيس وهوميروس وأبي العلاء المعري ودانتي أليجيري وشكسبير؛ إلى ت.س. إليوت، وشارل بودلير، وفريديريك هولدرلين، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور وسليم بركات، وعبدالله راجع، وسيف الرحبي، وحبيب الصايغ، وحياة القصيدة باقية كما هي في صيغتها الفنية الراقية، بسبب تضمينها للمرجعية الأسطورية، التي تعد عالماً ثقافياً وإنسانياً، يتشكل من بنيات جزئية وكلية مستمرة تضعنا في الماضي والحاضر والمستقبل بآن، لأن (الأسطورة قصة حقيقية جرت في بداية الأزمنة، وتستخدم كنموذج للسلوكات البشرية، ولها وظيفة رئيسة هي الكشف عن نماذج مثالية لجميع الطقوس، وجميع أوجه النشاط البشري المحملة بالمعنى)، على حد تعبير المفكر الأنثروبولوجي مرسيا إلياد في كتابه (مظاهر الأسطورة).

ومما هو جدير بالإشارة هنا، أن عودة الشعراء العرب الجدد إلى التراث العربي، الزاخر بالأساطير والحكايات الخرافية والعجائبية والقصص الخيالية والمأثورات الشعبية الفولكلورية، سترفع من قيمة النص الأدبي العربي من جهة، وتعمل على ترسيخ هوية المعرفة العربية المنطلقة من كنوز ذاتها من جهة أخرى. ومن ثم، ربط الصلة بين الوعي الفردي والجماعي، كما تَشَكَّل في الماضي وتطور في الحاضر. فعلى الأدباء العرب العودة مجدداً إلى أساطيرهم، وقراءة التراث السردي العربي، مثل قصص (ألف ليلة وليلة)، و(جمهرة أشعار العرب)، و(عيون الأخبار)، و(البخلاء)، و(الحيوان)، والملاحم السيرية الشعبية كسيرة عنترة، وتغريبة بني هلال، لكي يعملوا على إحياء رمزية الثقافة العربية، التي تملك ما هو غائب في باقي الثقافات. فإذا نظرنا اليوم إلى الأدب الغربي المعاصر، وبعبارة أدق أدب الألفية الثالثة وجدنا أن الأدباء الغربيين، أصبحوا متهافتين على أساطيرهم، لا سيما القديم منها، وذلك بغرض التشبث بالهوية المعرفية الغربية، التي أضحت مهددة بثقافة العولمة كما يعتقدون. فإذا نظرنا إلى الأدب الفرنسي المعاصر مثلاً، وجدنا أنه يولي أهمية خاصة للأسطورة، لاسيما القديم منها. ومثالنا في ذلك ما تنشره مجموعة من مجلات فرنسية في أعدادها الخاصة اليوم.

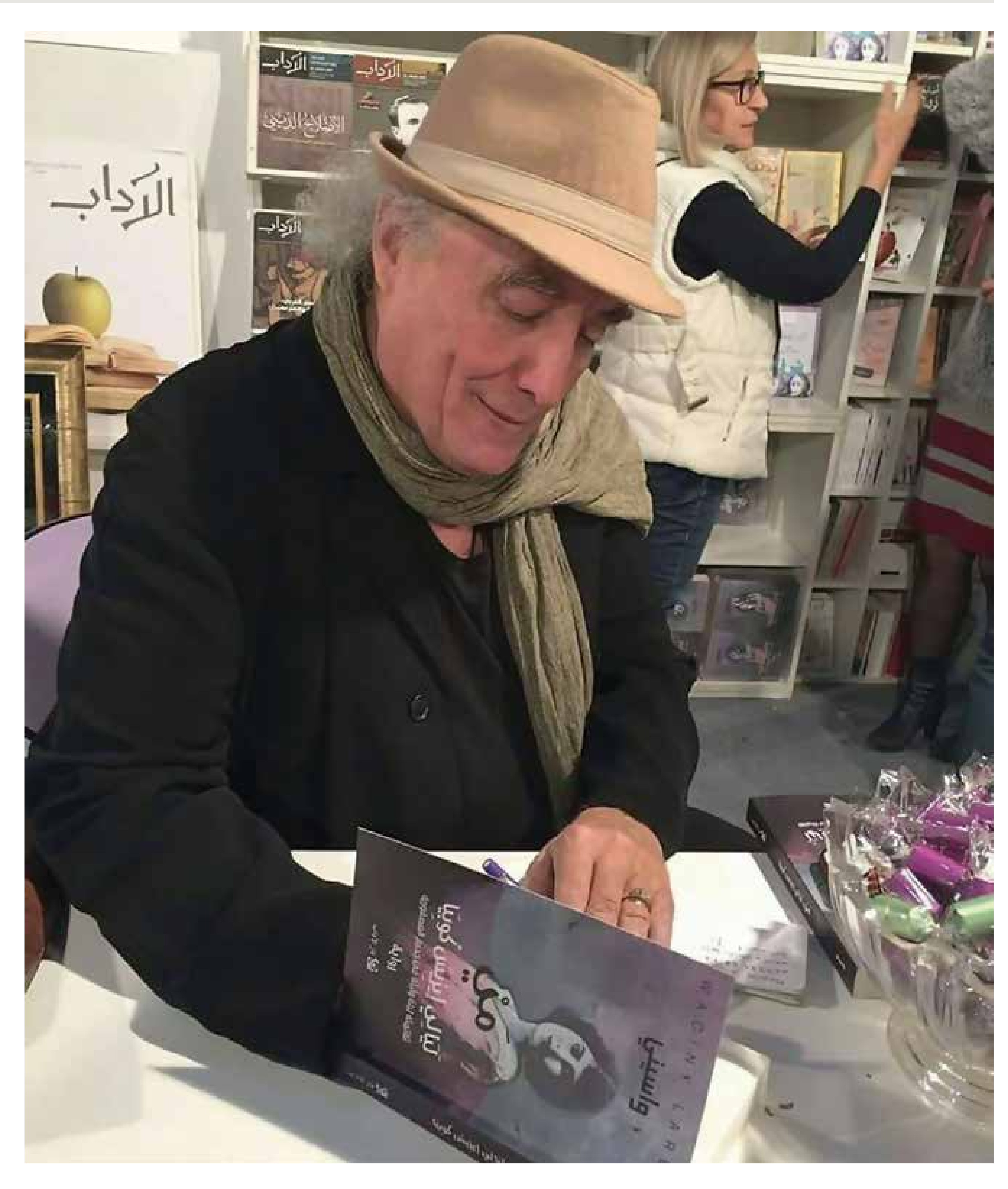
فإذا كان السرد الروائي العربي الجديد، قد استوعب وظائف الأساطير الشعبية العربية في دلالات الحكي وجمالياته، فإن الشعراء والقصاصين والدراميين، لم يعودوا بعد إلى هذه الوظائف كما كانت سائدة في سنوات الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، من القرن الماضي مع بدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور، وأمل دنقل، ويوسف الخال، ومحمد الخمار الكنوني ونجيب محفوظ، وجمال الغيطاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وسعد الله ونوس، والطيب الصديقي وعبدالكريم برشيد.

إن انفتاح الأدب العربي على الأساطير المحلية والكونية، يقدم خدمات جليلة للثقافة العربية المعاصرة، من بينها اكتشاف المتلقي العربي نفسه وموقفه من الحياة والكون، في محاولة للنهوض من كبواته السابقة واللحاق بركب الحضارة المتطور بسرعة مذهلة، وإدماج النص العربي في عالمية الأدب، وجعله كنزاً معرفياً من كنوز التجارب الإنسانية، التي تستحق المراعاة والاهتمام. فالإبداع العربي والأسطورة يلتقيان في نقطة جوهرية، قلما نعثر عليها في الإبداعات الأخرى، هي البحث عن المعنى الإنساني العميق التواق إلى نشر القيم السامية؛ وهذه النقطة هي التي جعلت ثلة من أدباء الغرب ينبهرون بالأدب العربي، ويندهشون إزاء أساطيره الخيالية والواقعية شعراً وسرداً، ومجموعة من النقاد العرب المعاصرين يستنتجون وجود (القصيدة الأسطورية العربية) وعلى رأسهم جبرا إبراهيم جبرا، الذي قام بترجمة قسم من كتاب فرايزر (الغصن الذهبي) الخاص بأساطير الشرق الأوسط، لتصبح الأسطورة العربية كونية الدلالة، ومن أهم التجليات الفنية ذات المضمون الإنساني والثقافي. فلا بأس من الدعوة إلى الاستدراك.

المرجعية الأسطورية وتوظيفها داخل الأدب تشكل ظاهرة معرفية وفكرية وجمالية

المبدع ليس في حاجة إلى الوثائق الحفرية والتفاصيل العقائدية في الأسطورة بقدر الحاجة إلى تأمل دلالاتها

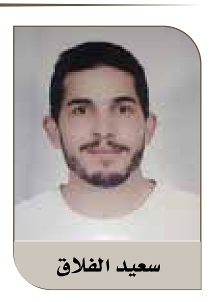
عندما عاد الشعراء العرب الجدد إلى التراث العربي وما فيه من خيال ومأثورات وأساطير ارتفعت لديهم قيمة النص الأدبي



تنهض بتقنية المخطوطة

واسيني الأعرج

واستعادة تاريخ «مَي» المغيب



سعيد الفلاق



تتوقف رواية (ميّ: ليالي إيزيس كوبيا) للروائي الجزائري واسيني الأعرج عند حياة الكاتبة والشاعرة مي زيادة، خاصة قبل خمس سنوات من وفاتها، عندما اضطربتْ صحتها، وأُلقي بها في أكبر مستشفى للأمراض العقلية في الشرق الأوسط بداية القرن الماضي، وظلت هناك لمدة قاربت العشرة أشهر، وتهدف الرواية إلى استعادة هذه المرحلة وتخييلها عبر الاستعانة برسائل ميّ ومعارفها.

تنهض رواية (مي) بتوظيف تقنية المخطوطة، وهي تقنية قديمة جديدة، نجدها منذ القرن السابع عشر في رواية (دون كيخوته ١٦٠٥م) لسرفانتيس، وفي رواية (اسم الوردة ١٩٨٠م) لأمبرتو إيكو في أواخر القرن العشرين، أما في السياق الروائي العربي، فإن الأمر أصبح أشبه بموضة الرواية العربية الجديدة، التي صارت توظف هذه التقنية بكثافة، ومن بين الروايات التي اعتمدت على هذه التقنية، نذكر:رواية (عزازيل) (٢٠٠٨م) للمصري يوسف زيدان، ورواية (دروز بلغراد) (٢٠١٢م) للروائي اللبناني ربيع جابر، ورواية (تغريبة العبدي) (٢٠١٣م) للمغربي عبدالرحيم لحبيبي، ورواية (ساعة الصفر)، (٢٠١٧م) للمغربي عبدالمجيد سباطة، إضافة إلى الرواية قيد التحليل التي تفترض العثور على مخطوطة ضائعة لمي زيادة.

وتقوم هذه التقنية عموماً على إيهام القارئ بإيجاد مخطوط ضائع، والقيام إما بتحقيقه أو ترجمته أو نقله كما هو فيما يشكل ما يسمّى بـ(الميتا سرد)، أي (وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية، يتمثل أحيانا في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة، وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة)، كما يقول فاضل تامر، حيث يخصص الكاتب عادة مقدمة يتحدث فيها عن مسار البحث عن المخطوط وشكله وخطه، وصولاً إلى تقديمه مع بعض الشروحات والتوضيحات في الهوامش.

وتُفتتح رواية (مي) بمقدمة تمتدّ لواحد وثلاثين صفحة تتحدث عن (ملابسات مخطوطة ليالي العصفورية)، إذ يقوم (ياسين الأبيض) الذي يشتغل بقسم المخطوطات العربية في المكتبة الوطنية الفرنسية (فرانسوا ميتران) رفقة (روز خليل)، الباحثة المتخصصة في الدراسات النسائية العربية، والمنتسبة لمختبر الأبحاث التاريخية والفنية في الجامعة الأمريكية ببيروت، بمهمة إنجاز شريط وثائقي عن ميّ إلياس زيادة، لكنْ سرعان ما سيتحوّل الأمر إلى البحث عن مخطوطة ميّ الضائعة، التي أقرّ النقد الأدبي التاريخي بضياعها إضافة إلى (بيتي اللبناني، و(مذكراتي). غير أنهما آمنا بإمكانية إيجاد (مخطوطة العصفورية)، (المخطوطة موجودة في مكان ما، الله وحده يعلم مكانه، يجب البحث فقط عن اليد الموصلة، فهي مهمة جدا في مسار هذا الجهد) وستقودهما مسيرة البحث في فلسطين ولبنان ومصر، إلى الاقتراب أكثر من المخطوطة وإلى اللقاء بسيدة عجوز تقيم في أحد الأديرة، حيث ستسلمهما الصفحات الثلاث الأولى من المخطوط، وتخبرهما أن المخطوطة كانت في الدير كاملة، بعد أن جيء بها من بيت ميّ بالفريكا، لكنها لم تظل هناك. وبعد مجهودات إضافية، ورحلة شاقة من البحث سوف يجدان المخطوط في الجيزة بمصر، وسيعودان به بعد شرائه من أحد الأشخاص.

ويتجلى أن هذا السيناريو ما هو إلا لعبة سردية، تنضاف إلى تقنيات السرد الروائي، بهدف إقناع المتلقي بأنه أمام مخطوط حقيقي. لذلك، نجد أن أغلب من وظف هذه الطريقة يتحدث عن محدودية تدخله، وعن مواطن ذلك التدخل. (لم أضف شيئاً لليالي العصفورية. احترمت المخطوطة كما وجدناها.

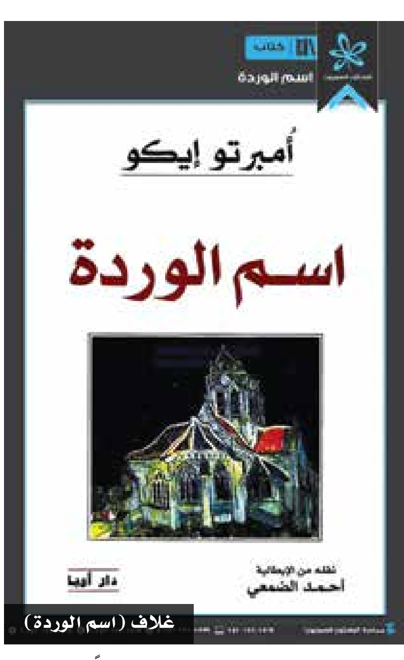
أمبرتو إيكو

> **تقنية المخطوطة تعتمد على إيهام القارئ بوجود مخطوط ضائع ويتم تحقيقه**

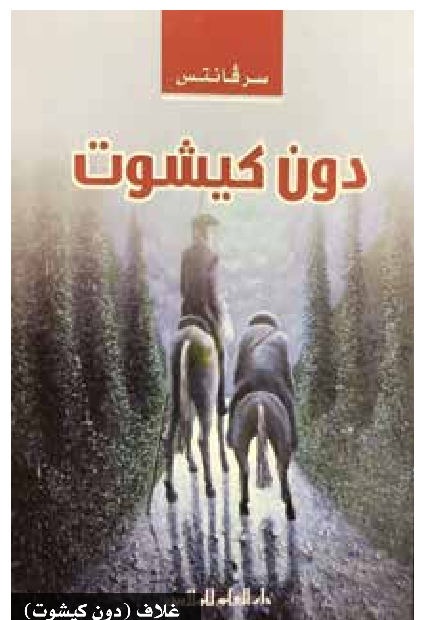


غلاف الرواية

لا زيادة فيها، سوى أني نظمت صفحاتها التي كانت مبعثرة بفضل جهود روز خليل، ورمّمت الكلمات الناقصة (...) أضفت بعض العناوين الصغيرة والفرعية (...) وأعدت ترتيب أوراقها بنظام أكثر، لتكون المخطوطة مقروءة ومفهومة أكثر). كما يسهم هذا (الميتا سرد) في خلق سرد كثيف على غرار السرد الشفاف الذي (يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الراوي كوسيط سردي بينه وبين الأحداث المتخيّلة) كما يحدثنا عبدالله إبراهيم، في موسوعته السردية أما في السرد الكثيف، فإن ظروف الكتابة وسياقاتها تصبح جزءاً من النص الروائي، ذلك أن هذا السرد يظهر حينما (يقع اندماجاً بين المؤلف الضمني والراوي، أو حينما ينتحل الأول دور الثاني، أو حينما ينسب الراوي لنفسه عملية التأليف، باعتباره مؤلفاً ضمنياً، فيدخل وسيطاً بين الشخصيات والأحداث المتخيّلة والمتلقي). ونلاحظ في رواية (مي٩ كيف أن الراويين (ياسين الأبيض)، و(روز خليل) يتقمصان دور الكاتب الباحث عن مخطوطة ميّ، ويقدّمان نفسهما بصفتهما شخصيتين حقيقيتين لا راويين متخيّلين ضمن إطار سردي. وهكذا، نجد في هذا النمط من السرد ثلاثة أضرب: الضرب الأول يمثله الكاتب مثلما هو مكتوب على الصفحة الأولى من الرواية، والثاني يحدده الراويان (ياسين، وروز خليل)، والثالث يتعلق بصاحبة المخطوط (ميّ زيادة) التي تروي تجربة حياتها داخل (العصفورية). وبهذا يغيب صوت الكاتب الفعلي، ويحضر صوت الكاتبين/ المحقّقين المفترضين للمخطوط. ويسمح هذا الوضع بإعطاء الكاتب قدرة أكثر على التعبير عن نفسه، تحت قناع ينتمي إلى السرد ذاته وليس من خارجه، عكس التمثيل



غلاف (اسم الوردة)



غلاف (دون كيشوت)

السردي الشفاف، الذي يظل لصيقاً بالواقع. بهذا المعنى، فـ(التمثيل السردي الكثيف يصوغ العالم المتخيّل بوصفه حقيقة سردية يتولّى الرواة ابتكارها، فيتعرّض بقضايا التركيب والصيغ، وكل ما له صلة بالصناعة السردية).

مؤدى ما سبق، فإن الرواية تتأسس على السرد الكثيف المنبني على اعتماد تقنية المخطوط في تسريد شخصية ميّ التاريخية، باعتبارها أحد دعائم النهضة العربية الحديثة، وأبرز المساهمين في تحرير المرأة العربية. ولعلّ هذه التقنية قد أتاحت للكاتب مساحة أكبر للتخييل. فالكاتب كما يقول واسيني الأعرج له (كل الحق في أن يترك لخياله فسحة حقيقية للحرية. من دون نسيان المؤثرات المباشرة، الارتباط بالمكان وبالمادة التاريخية قد يحرم النص الروائي من جوهره، كونه رواية وليس تأريخاً). حيث يؤكد أن الرواية لا ينبغي أن تصير تاريخاً، مثلما أن التاريخ لا يجب أن يكون رواية، فلكل فن جوهره وحدوده، وإلا (ستخسر الرواية تسميتها ومشروعها، وتتحوّل إلى نص يقول بشكل خطأ ما يقوله التأريخ بشكل أفضل). بهذا الفهم الواعي بخصوصيات النوع الروائي يرتاد (واسيني) عوالم التخييل التاريخي بالتنقيب في حياة ميّ زيادة الشخصية والعائلية والثقافية، بهدف إعادة الاعتبار لـ(امرأة بدأ النسيان الظالم يطويها، ويسرق منها وجوداً إبداعياً واجتماعياً وإنسانياً استحقته بامتياز).

يؤكد واسيني من خلال عمله أن الرواية ليست تاريخاً ولا ينبغي أن تصير تاريخاً

التمثيل السردي الكثيف يصوغ العالم المتخيل بوصفه حقيقة سردية يتولى الرواة ابتكارها


واسيني الأعرج

أصداء



د. صالح هويدي

المثقف العربي والاستلاب اللغوي

انحسر ذلك الزمن الذي كان فيه المثقف العربي ولا سيما المغاربي، يعيب فيه على زميله وابن وطنه، أن يرطن بلغة المستعمر، فلم يعد ذلك ممكناً اليوم للمتغيرات الدولية وبروز قيم العصر، التي شهدت تواضعاً جمعياً جديداً. فمن المعروف أن بلاد المغرب العربي، التي خضعت للهيمنة الفرنسية، قد شهدت فرْنَسة ثقافية ولغوية على نحو لم تشهده الدول العربية التي استُعمرت من قبل بريطانيا أو إسبانيا أو إيطاليا وسواها من دول الغرب، التي دفعت بها القوة إلى الاستيلاء على بلدان المنطقة وخيراتها، في أعقاب ضعف العرب وانكسار شوكتهم. وكان من نتيجة ذلك أن ظهر جيل من المثقفين، يتقن الفرنسية التي تعلمها في مدارس بلاده أكثر مما يتقن العربية ويتحدث بها، وآخر لا يتقنها، وثالث يتقنها لكنه يؤثر استعمال العربية في الكتابة والتخاطب، كلما رأى ذلك مناسباً، ومن هذه الفئة الأخيرة عرب ونسبة من الناطقين بالأمازيغية، اشتهر منهم باحثون وأدباء ومفكرون ذوو تبحّر واجتهاد في اللغة العربية في عموم المغرب العربي، من الجزائر والمغرب إلى تونس وليبيا، مع حرص على التحدث بها في كل مناسبة.

ولا ريب فإن الرؤية الموضوعية من هذه الوقائع التاريخية، تقتضي منا اليوم فضّ الاشتباك بين السياسي والثقافي، أو بين المشاعر القومية وحقائق التاريخ ومعطياته الثقافية، فنحن بعد زوال الهيمنة الاستعمارية أمام معطيات الواقع المتمثل في امتلاك أبناء الدول، التي خضعت للاستعمار الفرنسي مكسباً لغوياً، بات في ظل المرحلة الحضارية الراهنة مكسباً حضارياً، يتيح لأصحابه فرصاً في الحوار والمثاقفة والتفاعل مع الآخر، ما لا يتيحه لمن لا يمتلك من هذه الفرص، ليصبح التفريط فيه وعدم استثماره معرفياً، ضرباً من ضروب الرؤية غير المتبصرة أو الحكيمة.

> **اللغة الأجنبية تعد مكسباً حضارياً في المرحلة الراهنة تتيح تفعيل الحوار والثقافة والتفاعل مع الآخر**

ولعل الموقف لا ينتهي عند هذه الحدود من المحصلة التاريخية، في الإفادة من هذه اللغة، التي غدت ميّزة يختال علينا بها كثير من الأدباء والمبدعين أمام من لا يستثمرونها، بل تجاوزتها إلى الكتابة بها وتصدير إبداعهم ونشره. وهنا نقول من جديد، بأنه لا ينبغي أن ننطلق من عاطفة قومية، لنرفض أو نستهجن ما يصدر ممن نشأ في ظل الثقافة العربية ولغتها، وارتأى أن ينتج إبداعه الروائي أو الشعري بالفرنسية، مستثمراً ما حصل عليه، ما دام لم ينتقص من لغته أو يتحدث عنها بدونية وازدراء، أو يعبر عن مواقف صريحة بالتخلي عنها. فقد يكون لديه طموح، أو حتى مطامع في الوصول إلى بوابة العالمية أو الانتشار أو لدواعي الارتزاق، مادامت العربية لم تحقق له أسباب الرزق، وهو حق مشروع، لن يضير العربية في شيء، ولن يضيف للفرنسية مجداً أو ميزة جديدة. لكن الأمر اللافت الذي لا يخلو من دلالة على السلبية وعدم الثقة بالنفس، أن يلتئم في فرنسا في نهاية عامنا هذا ملتقى دولي لمبدعي الأدب، جمع بين العرب وسواهم؛ وتناول تجاربهم الإبداعية في الشعر والقصة والرواية، وكان بينهم مبدعون عرب يتقنون الفرنسية، لكنهم لأسباب شخصية، لا أشك في أنها تنبع من مواضع الثقة بالنفس قبل أي شيء آخر، قد اختاروا مخاطبة جمهور الحضور الأجنبي بالعربية، شأن الطليان والألمان والإسبان والبريطانيين وسواهم من الجنسيات الأخرى التي اختارت التحدث بلغاتها، في ظل وجود وسائل ترجمة لجمهور المتلقين، الذين تداعوا للاستماع إلى طروحاتهم.

لكن الغريب هنا أن الذين كانوا بالأمس يرون في الاعتراض على اختيارهم الفرنسية لغة لهم – كتابة وتحدثاً– قمعاً ومصادرة لخيارهم الحر، مارسوا مواقف استهجان بحق من شاء – من أقرانهم– التحدث بلسانه ومساءلته، على الرغم من أن بعض هؤلاء كانت فرنسيتهم متواضعة قياساً لمن آثر التحدث بالعربية، وارتدى زيه المحلي المعبر عن خصوصيته، التي استشعر رغبة في التمسك بها، في هذه المرحلة التاريخية المعولمة، التي تتشظى فيها الذات وتطمس الهويات الوطنية، ويتم العبث بالخصوصيات أو لا يتم الاكتراث بها والحفاظ عليها في أحسن الفروض.

لقد تعامل الزملاء المبدعون مع زميلهم المبدع وكأنه ارتكب إثماً، أو أنه يصدر في هذا عن موقف قديم، ينطلق من رغبة في الثأر من المرحلة الاستعمارية ولغة أصحابه، لا لشيء إلا لأنه كان منسجماً مع ذاته، وأراد أن يخاطب الآخر نداً لند كما يخاطبنا، في محفل دولي أتاح للمبدعين خيارات حرة. ولعل هذا الموقف يكشف على نحو جلي الحقيقة السيكولوجية لفئة من المبدعين العرب في لحظة عري، لم يودوا معها أن يروا صورة مغايرة، تكشف عن حقيقة، أن اللغة المختارة من قبلهم لم تكن خياراً حضارياً بقدر ما كانت استلاباً وضعفاً، أسهمت صورة التضاد في تفجير هشاشتها، التي أريد لها أن تُوارَى وأن تُزيّن بمختلف المسوّغات، فضلاً عن كشفها عما وقرَ في نفوس هؤلاء المثقفين واطمأنوا إليه، من أننا لا يمكننا التحدث بلساننا؛ لأننا لمّا نزل دون تلك الشعوب الأوروبية منزلة ولغة وثقافة. فهل تجاوز المثقف العربي الفرانكوفوني حدود الحرية، التي تعدّت خياره اللغوي واطراح لغة ثقافته وتماهيه مع ثقافة الآخر، إلى الاعتراض على قرينه وابن ثقافته واتخاذه موقفاً سلبياً منه؛ لا لشيء إلا لأنه آثر استخدام خطابٍ بلغة قومه ولسانهم؟



يحلم بجيل عربي محب للحياة

يوسف المحيميد: الرواية السعودية حققت حضوراً عربياً متميزاً

أحمد اللاوندي

هو أحد الروائيين العرب الكبار، لا يشغله سوى إبداعه، متمكن من أدواته، وبارع في توظيف الشخصيات إلى أبعد مدى، يقرأ بنهم، ويحترم قرّاءه ويمنحهم دهشة مغايرة كلما قرؤوا له عملاً جديداً. في أحاديثه ولقاءاته يشير دائماً إلى أن الرواية تهب الحياة حياة أخرى، ولا يمكن أن تُطاق أبداً بلا سرد وبلا سينما وبلا موسيقا. كُتبت عن نتاجه دراسات نقدية كثيرة بأقلام كبار النقاد في الوطن العربي، ونوقشت أعماله في العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه، وترجمت رواياته إلى لغات مختلفة، ونالت جوائز عربية وعالمية، كجائزة (أبو القاسم الشابي) للرواية العربية، وجائزة (ألزياتور) للأدب العالمي في إيطاليا.

> عائلتي وبيئتي الأولى أثرتا في تكويني الثقافي والمعرفي الإنساني

صدر له عدة مجموعات قصصية منها: (ظهيرة لا مشاة لها، رجفة أثوابها البيض، أخي يفتش عن رامبو). ومن رواياته: (فخاخ الرائحة، القارورة، نزهة الدلفين، الحمام لا يطير في بريدة، أكثر من سلالم).

إنه القاص والروائي والكاتب السعودي يوسف المحيميد، الذي ولد بمدينة الرياض عام (١٩٦٤)، حيث يتحدث لمجلة (الشارقة الثقافية)، من خلال هذا الحوار..

- بدأت النشر عام (١٩٨٩) بإصدار مجموعتك القصصية الأولى (ظهيرة لا مشاة لها)، بعد مرور كل هذه السنوات مع الإبداع كيف تقيم تجربتك الآن؟

– من الصعب أن أقيِّم تجربتي بعد ثلاثة عقود من الكتابة، فهذا دور النقاد والقراء ودور النشر والجوائز والترجمات، هذه هي المعايير التي يستطيع المتابع استخدامها لتقييم تجربة كاتب ما، لكنني أنجزت بعض حلمي، وطموحاتي أكبر بكثير مما حققت حتى الآن، كتبت بشغف كبير، وتنقلت بين عدة مراحل إبداعية، ومررت بانعطافات كبيرة في حياتي، فالبداية لم تكن سهلة، حين أصدرت مجموعتي القصصية الأولى (ظهيرة لا مشاة لها) وأنا في الثالثة والعشرين، حيث سَرَت شائعات حول سحب المجموعة الصغيرة من الأسواق، ما جعلني أدرك مبكراً أن الكتابة ليست تسلية أو متعة، بل هي مسؤولية كبيرة، وأنني أقف على شفرة سكين، وأن هناك أكثر من رقيب يتتبعني، بل إن ثمة رقباء يجلسون فوق كتفي، يقيسون كل كلمة أكتبها، ويُعملون فيها مشارطهم.

- من الذين كان لهم أكبر الأثر في نمو تجربتك منذ البداية؟

– كل من مررت به في حياتي ترك أثراً ما في تجربتي، لكن أمي – يرحمها الله – كان لها الدور الأكبر، فمنذ الطفولة المبكرة، تربيت على صوتها وهي تروي لي القصص الشعبية بطريقة سرد مدهشة، ثم تولت أخواتي السرد بطريقة الحكَّائين القدماء، فأختي (حصة) قرأت علينا في الطفولة سبعة مجلدات عن فروسية عنترة بن شداد، والزير سالم، وسيف بن ذي يزن، والمقداد بن الأسود الكندي، وغيرها من الحكايات الشعبية، كنا ننصت في ظلام غرفتنا في بيتنا القديم في (عليشة)، كنت أسمع صليل السيوف وصهيل الخيول، أرى الفرسان، وأشم غبار المعركة، ولم تكن هناك لحظة حاسمة كما لحظة لقاء الجيشين، خاصة حين يبرز أحد الفرسان للمبارزة، كانت عيناي تلمعان وقلبي الصغير يرتجف. كانت أخواتي يشترين لي كتب الأساطير والروايات المترجمة، حيث قرأتُ (تشارلز ديكنز)، و(فيكتور هوجو) في مرحلة مبكرة؛ كما أن زوجتي هيأت لي اللحظة لأكمل مشروعي الإبداعي، وهناك الكثير من الأصدقاء الذين شاركتهم القراءات والحوارات والسفر.. كلهم تركوا أثراً في تجربتي.

- عدد كبير من رسائل الماجستير والدكتوراه ناقشت أعمالك الروائية، ماذا يعني هذا؟

– أعتقد أن ذلك مؤشر جيد على المستوى الأكاديمي، بما يعني أن هذه الأعمال لفتت الانتباه على مستوى النقد الجامعي، خاصة أن هذه الرسائل العلمية يتم انجازها إما بالعربية وإما بالانجليزية، وربما أن ترجمة رواياتي مبكراً منذ ما يزيد على عشر سنوات، منحها فرصة الدراسة لرسائل علمية في الخارج،

> **أعمالي لفتت الانتباه على المستوى النقدي الجامعي في عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه**

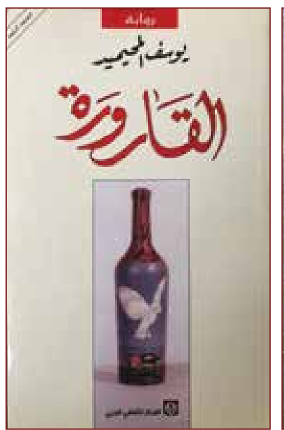
> **المجتمعات المنفتحة على الحياة والأدب والفنون قابلة لمواكبة العصر ومعطياته**



مدينة الرياض







من أعماله

ولا أخفيك أنني أشعر بالتقصير أحياناً تجاه الباحثين والباحثات، حين لا أتمكن من المساعدة والدعم بتوفير ما تستلزمه أبحاثهم في الوقت المناسب.

- فصول من روايتك (القارورة) تتحدث عن علاقة تلميذ بأستاذه الذي حاول اجتذابه إلى تيار مؤدلج، ترى؛ بأي شيء يمكن أن نحمي أنفسنا من هذا؟

- أعتقد أن المجتمعات المنفتحة على الحياة لا على الموت، المنفتحة على الفنون والآداب والسينما والموسيقا والمسرح والفنون البصرية من تشكيل وفوتوغراف ونحت وغيرها، تخفف حدّة التطرف والإقصاء، حين تُدرج الفنون في مدارس التعليم العام والجامعي، ونتمكن من تهذيب الحواس، وغرس القيم الجمالية في النشء، فإننا بالتأكيد سنصنع جيلاً متسامحاً محبّاً للحياة، متناغماً مع غيره، ومتقبلاً للآخر، بل عنصراً فاعلاً في الثقافات العالمية المختلفة.

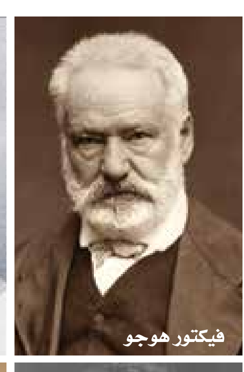
- من وجهة نظرك، لماذا لم ينجح الناشر العربي في عملية الترويج للعمل، وتقديمه للقارئ بالشكل الذي يليق كما يحدث بالغرب؟

- لأنه ببساطة لا توجد صناعة كتاب عربي بالمفهوم الغربي، الناشر العربي في الغالب مجرّد مراسل بين الكاتب والمطبعة، لا يبذل أي جهد، ولا يدخل كشريك في صناعة الكتاب من حيث المراجعة والتحرير والعنوان والتصميم والتسويق وغيرها، هو لا يدرك أنه شريك النجاح كما هو الناشر الغربي، كثير من الكتب العربية تم وأدها حتى اكتشفها ناشر أجنبي، فأعاد لها الحياة من خلال ترجمتها إلى عدة لغات.

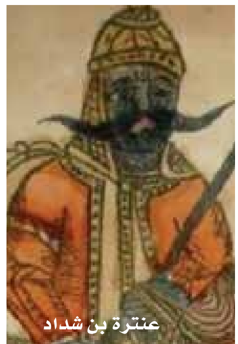

المحيميد

- رواية (فخاخ الرائحة) هي التي أكدت حضورك روائياً، أليس كذلك؟

- صحيح، ربما حققت لي حضوراً نقديّاً، وكذلك قدمتني للعالم من خلال الترجمة إلى عدة لغات، لكن ما قدمني إلى القارئ العربي أكثر، هي (القارورة)، ومن ثم (الحمام لا يطير في بريدة) التي حققت لي حضوراً أكبر على المستويين العربي والأجنبي. إن أعمالي ليست متكررة، ففي كل عمل تجد نصّاً مختلفاً في موضوعه وشخصياته ومكانه، وحتى في لغته، وهو ما أسعى إليه، لا أحب أن أكرر نفسي، أنا جزء من الكون، كالنهر الذي يدفع الموجة تلو الأخرى لكنه لا يكررها.


فيكتور هوجو


أبو القاسم الشابي


تشارلز ديكنز


عنترة بن شداد

- إلى أي مدى أنت تؤمن بأن العمل الأدبي يمكن أن يسهم في تطوير المجتمع إلى الأفضل؟

- أعتقد أن العمل الأدبي أكثر أنماط الكتابة قبولاً لدى القارئ، فمثلاً كتابة رواية اجتماعية تصل إلى أكثر من بحث سوسيولوجي، ورواية تاريخية تترك أثراً أكثر مما يتركه كتاب مؤرخ، ورواية فلسفية أكثر سلاسة وسهولة من قراءة كتب الفلاسفة، وهكذا.. إنني أرى أن العمل الأدبي يلامس الإنسان أكثر من غيره، لا أقول إنه يغيِّر المجتمع ولا أدَّعي ذلك، لكنه قد يغيرنا كأفراد بشكل أو بآخر، حسب قوته وجماله.

- حدثني عن رؤيتك للرواية السعودية، أين هي مكانتها في الوقت الحالي؟

- خلال أكثر من عقدين، حققت قفزات كبيرة ومهمة، ومازالت مستمرة، وتنتظرها خطوات طويلة كي نصل بها إلى مناطق جديدة، إنها استطاعت جذب شريحة كبيرة من القرّاء من خلال أرقام المبيعات، وحققت حضوراً عربيّاً من خلال الجوائز، وحضوراً عالميّاً بترجمتها إلى لغات عدة، هذه مؤشرات قوية على أن الرواية السعودية، بدأت تأخذ مكانتها المناسبة، وإن كان لديها الكثير لم يتحقق بعد، طبعاً أتحدث عن التجارب المهمة في الرواية السعودية، وليست التجارب العابرة، لأن نجومية الرواية كنص أدبي جذبت الكثير من الأقلام الطارئة على الكتابة الأدبية.

> **تجربتي يقيمها النقاد والجمهور ودور النشر والجوائز**

> **لاتزال هناك عقبات حيال وصول الكتاب العربي إلى العالم الغربي لغياب عملية صناعة الكتاب**

أقلام

الثقافة.. ومواكبة العصر



غسان كامل ونوس

لا يخفى على متابعي الشأن الثقافي، أن عدد النسخ التي تطبع من الكتب الأدبية باللغة العربية بشكل عام، قليل، ويقل؛ سواء أكان ذلك في المؤسسات الرسمية المعنية مباشرة بالثقافة، أم في دور النشر الخاصة.. مع ذلك، قد تبقى نسخ عديدة منها خارج التداول!

وعلى الرغم مما لايزال للكتاب الورقي من أثرة وألفة وقرب؛ تجعله أليفاً وحميماً؛ ولا سيما لأجيال ما قبل الثورة الإلكترونية.. فإن المسألة لا تتعلق به؛ بالرغم من تأنقه وتبرجه شكلاً، والتغير في تنسيقه وإخراجه متناً، وربما معنىً وفكراً؛ بقدر تعلقها بأسباب متنوعة أخرى؛ منها قلة طالبيه، وشح القراء، وضعف القراءة!

وبدلاً من التشاكي والتشامت بأرقام وأعداد مخجلة، يتم تداولها هنا وهناك، عما يطبع من كتب، وعن الذين يقرؤون في بلداننا العربية، أو معدل الزمن الذي يُستهلك في القراءة من قبل الفرد العربي؛ مع عدم المراهنة على دقتها ومصداقيتها، والمراهنة على أن الواقع لا يرضي! وأيضاً؛ وبدلاً من الوقوف على الأطلال، والحديث المؤسي والمفجع عن القضية؛ هذا الذي اعتدناه، ونجيده في مختلف المجالات، ونكتفي بذلك؛ من دون البحث الجاد الواعي عن الأفضل والأجدى. وبدلاً من أن نصرف الوقت والجهد في الكلام عن أخطار وسائل الاتصال والتواصل الاجتماعي؛ ولا سيما على الجيل الجديد، تلك التي تنتشر باطراد؛ هذا الذي نجيده، أيضاً، ونمارسه بشدة بالأمر والنهي والتحذير والتنبيه، ولا نجيد التعامل مع هذه الحالة التطورية البشرية الطبيعية، التي أصبحت واقعاً قائماً، ولا نحسن فهمها واستيعابها واستثمارها؛ وصولاً إلى الاستفادة القصوى من إمكانياتها وميزاتها..

لقد كنا منذ وقت ليس بعيداً، نشتكي- هذا الذي نجيده أيضاً وأيضاً؛ تسويغاً لعدم اهتمامنا الثقافي ربما- من ارتفاع ثمن الكتب، الذي يتواصل مع استمرار ارتفاع أسعار الورق والحبر، وكلفة الطباعة والتوزيع والشحن والنقل، ومشكلات الحدود بين الأقطار الشقيقة، وإشكالات المنع الأخرى؛ من دون أن نتساءل عما يصرف بلا مسؤولية في مجالات أخرى، ولا عن مقدار الهدر غير المحسوب من قبلنا أفراداً ومؤسسات عامة؛ وخاصة في ما لا طائل من ورائه، ولا فائدة أو جدوى.

لقد صارت الأجهزة الحديثة في متناول مختلف الأعمار، حتى الصغار.. وللمفارقة، لا تُسمع أي شكوى من أثمانها المرتفعة؛ بل يتم السعي دائماً إلى امتلاك أكثرها حداثة وسعة ودقة في أخذ الصور، وعرض البرامج المصورة، والوصول إلى الأبعد والأعلى والأعمق من الكائنات والأشياء، والحصول على المواد والوسائل والأساليب، والتفصيلات الدقيقة في كل شيء..

وتأتي الإشارة هنا إلى هذا الجانب؛ لانتشاره واستشرائه بلا أي عائق، ولأنه يُستحضر في أول سلم المسوغات؛ بل الاتهامات التي تتناول أسباب أزمة القراءة والكتاب، وربما الثقافة (والوعي) لدينا! وقد يكون وراء هذه التهمة/العذر؛ ككثير من الأفكار الأخرى، ترسيخ ما هو قائم، وإراحة النفس والضمير، ونفض المسؤولية عنا تجاه ما هو قادم، وربما سيكون أظلم!

وإيماناً بضرورة المنطلق الإيجابي في التفكير في مختلف الموضوعات، والميادين، وضرورة عدم الاستسلام للسلبيات، ومحاولة البحث الحيوي والفعال عن الاستفادة من الظروف المستجدة والمستمرة في تجددها، والإمكانيات المتوافرة والممكنة؛ بل المتصاعدة؛ فإننا نرى في هذا الذي يُشتكى منه كثيراً من الفائدة، التي يجب أن نكتسبها، والجدوى التي نأملها!

فلم يعد مطلوباً في نطاق سرعة الاتصال والتواصل وسعته، أن نتسقط أخبار المراجع والموسوعات والكتب القديمة؛ أين تباع؟! وهل هناك طبعات جديدة؟! وهل نفدت؟! إضافة إلى الكتب الحديثة المتنوعة، وما يصدر منها، وأماكن وجودها، والشكوى من صعوبة الوصول إليها؛ إذ صارت الأجهزة الحديثة المرافقة مكتبة متنقلة، تحمل ما غلا ثمنه، وانعدم وزنه من مختلف الإصدارات؛ قديمها وحديثها، وصار ممكناً الوصول إليها بعملية بحث بسيطة وسريعة، لمن أراد ذلك، ويمكن أن تبحث عن الموضوع الذي تريد بالتحديد، والمعلومة التي تطلب بالتخصيص، وتستطيع أن تتحقق من صوابية كلمة أو فكرة أو عبارة شعرية، والتأكد من قائلها.. فدعونا نستفد من ذلك، ونحول حرصنا التحذيري إلى حرص تشجيعي تحفيزي على القراءة الإلكترونية، ولنصوب اهتمام حاملي الأجهزة إلى ما تحتويه من ثقافة متنوعة بسيطة ومعمقة، في مختلف الأقسام والأنواع والمجالات العلمية والأدبية والاقتصادية والاجتماعية.

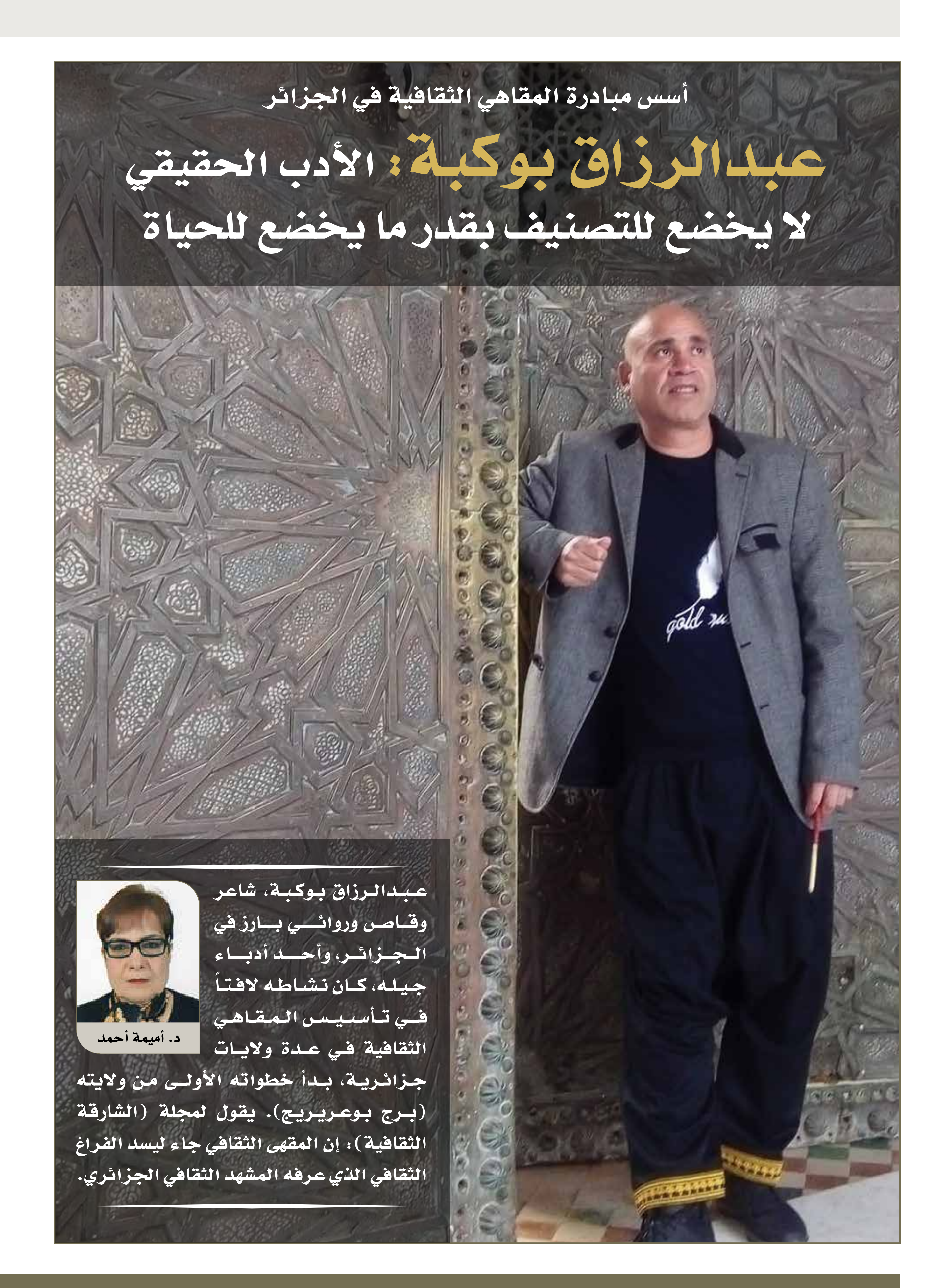
إن ما صار ممكناً الوصول إليه من برامج وندوات ومعلومات وفيديوهات وصور؛ من خلال أجهزة التواصل والحواسيب والشبكة، يجب أن يجعلنا ننظر إليها، ونتعامل معها بشكل مختلف، ويحملنا مسؤولية مضاعفة؛ تتمثل في إغناء الشبكة بالمواقع والصفحات الحافلة بالكتب العتيقة والجديدة، والدوريات المهمة بأعدادها السابقة والصادرة حديثاً، وخلال وقت قصير من نشرها؛ كما أن من الواجب أن نعد البرامج والخطط، والدعايات والإعلانات، التي تفيد في هذا، وتدعو إليه، وتبشر به، في البيوت والمدارس والأماكن العامة والخاصة المعنية؛ مرغبين ومحفزين لا مهددين ومنفرين..

ولا بد من التأكيد أيضاً أن التعامل الأكثر شيوعاً مع هذه الأجهزة والوسائل والأدوات، يجري في سياقات أخرى مفيدة وغير مفيدة، وأن مغريات كثيرة وملهيات أكثر، ستكون في الطرق والمنعطفات؛ لكن ذلك يمكن تفاديه وتجاوزه، إذا ما أحسنا التوعية بالوسائل الحضارية الإنسانية، وبالطرق الإرشادية، وبالمهارة والألفة والود في العرض والتقديم، والغنى والتنوع في المادة المقدمة؛ والمشاركة الممتعة والمجدية من قبل المتلقين، مع حوافز أخرى مناسبة.

> **لا بد من مواكبة وتوظيف وسائط الاتصال الحديثة في رواج الكتاب والمعرفة**

أسس مبادرة المقاهي الثقافية في الجزائر

عبدالرزاق بوكبة: الأدب الحقيقي لا يخضع للتصنيف بقدر ما يخضع للحياة



د. أميمة أحمد

عبدالرزاق بوكبة، شاعر وقاص وروائي بارز في الجزائر، وأحد أدباء جيله، كان نشاطه لافتاً في تأسيس المقاهي الثقافية في عدة ولايات جزائرية، بدأ خطواته الأولى من ولايته (برج بوعريريج). يقول لمجلة (الشارقة الثقافية): إن المقهى الثقافي جاء ليسد الفراغ الثقافي الذي عرفه المشهد الثقافي الجزائري.

يتنقل في كتاباته بين أجناس أدبية مختلفة: الشعر الفصيح، والشعر الشعبي، والقصة، والرواية، وأدب الرحلة، ويكتب عن بناته الأربع الكثير، فصنف أدبه بـ(أدب البيت). من إصداراته: (من دس خف سيبويه في الرمل؟)، و(ندبة الهلالي: من قال للشمعة أح؟)، و(يدان لثلاث بنات)، ويليه: (بوصلة التيه)، و(أجنحة لمزاج الذئب الأبيض)، ورواية (جلدة الظل)، وآخر أعماله (رماد يذروه السكون).

يتنقل في العواصم العربية لتوقيع كتبه بمعارض الكتاب، آخرها في معرض الشارقة الدولي بدورته (٣٨). يُعدّ من أكثر الكُتّاب العرب كتابةً عن الشارقة في إطار أدب الرحلة، حيث يزورها مرتين في العام منذ (٢٠١٢)، وهو يستعد لجمع رحلاته تلك في كتاب (وليمة لناطحات الشمس: رحلات عشق إلى الشارقة).

وله نشاطات ثقافية مختلفة إلى جانب تقديمه منتدى أسبوعياً (صدى الأقلام) يستضيف فيه أدباء ومسرحيين وفنانين، التقته (الشارقة الثقافية) على هامش هذا المنتدى وأجرت معه هذا الحوار:

- لك نشاط ملحوظ في المقاهي الثقافية في ربوع الجزائر، ما دور هذه المقاهي الثقافية في المشهد الثقافي الجزائري؟

– المشهد الثقافي الجزائري محتاج إلى كل مبادرة، تسعى إلى ردم الهوة بين الأفعال الثقافية المختلفة والجمهور المحتمل لتلقي هذه الأفعال الثقافية. ومبادرة المقهى الثقافي، جاءت لتحقيق هذا الهدف تحديداً، عشنا سنوات طويلة بات فيها النشاط الثقافي محصوراً من حيث الحضور على النخبة ذاتها، مجموعة من الشعراء يلتقون ليسمعوا شاعراً، مجموعة من المسرحيين يلتقون ليشاهدوا مسرحية، فجاء الوقت لأن يأتي الجمهور لمشاهدة هذه الأفعال وتلقيها. وقد استطاعت مبادرة المقهى الثقافي أن تنجح في ردم هذه الهوة، بحيث أصبحنا نعاني ليس انعدام الجمهور، بل قلة الفضاءات الكبيرة التي تستوعب هذا الجمهور، واعتمدنا في هذا على حملة من الآليات، من بينها أننا درسنا الجمهور الجديد، ذلك أن هناك تحولات بالمشهد الجزائري من ناحية المتلقي، ومن حيث التلقي علينا أن نراعيها من أجل أن نضبط وجباتنا الثقافية على أساس هذه التحولات، وقد اعتمدنا منطق الوجبة الثقافية المتكاملة؛ الشعر، المسرح، الرواية، الكتاب، النحت، الرقص، الموسيقا، الفكاهة.. في الجلسة الواحدة نفسها، بحيث الجمهور الشاب يأتي ليسمع شعراً فإذا به يجد نفسه متورطاً في سماع الموسيقا، وفي مشاهدة لوحات زيتية.

- كيف يتم ذلك؟

– من خلال المعرفة بالواقع الجديد، نحن كنخبة مشرفة على المشهد الثقافي، نعيش الواقع الجزائري بكل تفاصيله، ونملك من الحس ما يؤهلنا لأن نعرف ما الذي يجب أن نفعله، حتى يكون تعاطي الجمهور مع مبادراتنا تعاطياً إيجابياً.





من مؤلفاته

علينا الاعتماد على وسائط الاتصال الحديثة لمواكبة المتغيرات

لجأت إلى ما يسمى بأدب البيت أو أدب الأسرة لتصوير حالات حميمية نعيشها إنسانياً

من مقاهي الجزائر

- عندما يأتي شاب ليسمع شعراً في أمسية شعرية، فيجد نفسه متورطاً بسماع موسيقا، كيف يتم ترتيب تلك الأنشطة المتنوعة في آن؟

– نعتمد منطق الوجبة الثقافية المتعددة، شعارنا في المقهى الثقافي هو (حوار الفنون)، المقهى الثقافي يقوم على حوار الفنون، يجدون أنفسهم في المنصة الواحدة ويتوجهون إلى جمهور مختلف في نفس الوقت بحيث يتم التبادل فيما بينهم وما بين هذا الجمهور.

- أطلقت اسم (أدب البيت) أو (أدب الأسرة) عما تكتبه عن بناتك الأربع، ونحن اعتدنا تقسيم الأدب: الجاهلي والأموي والعباسي والمعاصر والمهجر والملتزم، تصنيف أدب البيت أين يقع؟

– الأدب الحقيقي لا يخضع للتصنيف، ولا للتصفيف، ولا للترصيص، بقدر ما يخضع للحياة، يخضع للحياة وتحولاتها المختلفة، أدب البيت مثلاً، أدب مهم جداً لكونه لصيقاً باللحظات الحميمة التي تعيشها الذات الكاتبة، أكتب عن أمي، عن زوجتي، عن بناتي، عن أبنائي، عن جيراني، عني في الحومة (الحي) في الشارع، هذه الفضاءات الحميمة جديرة بأن تكتب عنها. كثيراً ما نلجأ إلى الخيال لخلق نص أدبي ونغض الطرف عن الحياة التي نعيشها. كونك عازبة ثم تتحولين إلى أم ليس أمراً سهلاً، كونك متزوجاً ثم تصبح أباً ليس أمراً يسيراً، كونك تستقبل الطفل الأول، كونك تذهب بابنك للمدرسة للمرة الأولى، كونك تدافع عنه.. كلها أفعال إنسانية ومشاعر انسانية جديرة بأن يكون حولها نص أدبي، أسميته أدب البيت، لست أدري إن كنت مسبوقاً بهذا الباب أم لا، ولكن أستمتع كثيراً بالكتابة عن حياتي مع بناتي.

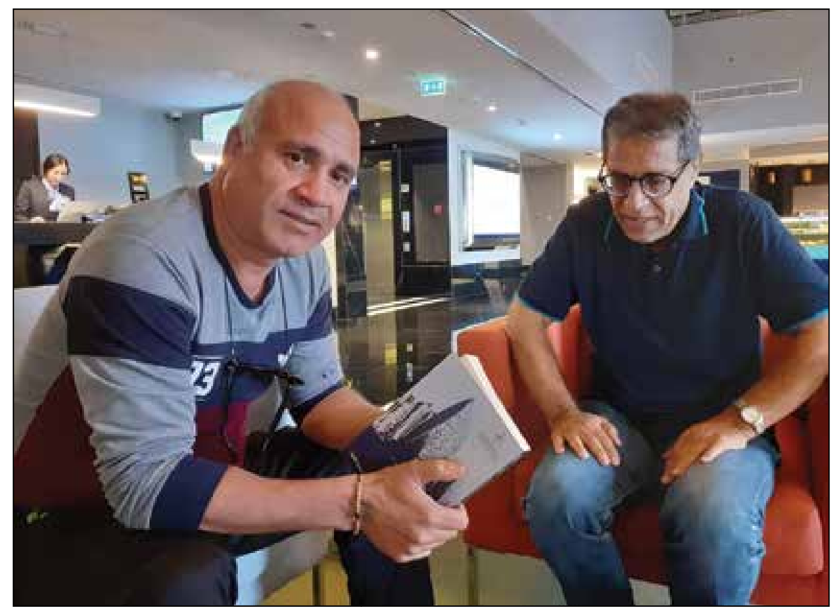
- الفعل الثقافي قد يكون مبادرة، وقد يكون إبداع نص سردي أو شعري، لكن تعترضه مشكلة الترويج له كي يصل للمتلقي أليس كذلك؟

– هناك تحولات جديدة في المشهد العام، ليس في الجزائر فقط، بل في العالم.. أصبحت وسائل التواصل الاجتماعي الجديدة متغيرة في المشهد الثقافي، حيث تلعب دوراً في الترويج، وقد استطاع بعض النشطاء أن يعتمدوا عليها في تسويق نشاطهم ومشاريعهم ومبادراتهم، وهي فعلاً استطاعت أن تعوض السلسلة الكلاسيكية القديمة في الترويج، لذلك على الناشط أن يعتمد الوسائط الجديدة للوصول إلى جمهور جديد ومختلف، ذلك أن هوة أصبحت تفصل ما بين الجمهور والنشطاء، لأن معظم النشطاء ليسوا متصلين بهذه الوسائط الجديدة بما يجعلهم يتحركون خارج دائرة الاهتمام.

- تلك الوسائط الجديدة يستخدمها جيل وجمهور مختلفون عن جمهور ما قبل ثلاثين وأربعين سنة، حيث كانت ثقافتهم من الكتاب الورقي، كيف تجد الفرق بين هذين الجمهورين؟



بدور القاسمي



عبدالرزاق بوكبة مع الكاتب حسين طلبي

الشارقة عاصمة عالمية للثقافة ولا بد أن نستفيد من شراكتها الثقافية

– الجيل القديم تعلم الوسائط الجديدة عندما كَبُر، الجيل الجديد يفتح عيونه داخل هذه الوسائط، الآن الطفل في الجزائر وعمره خمس سنوات يلجأ اليه أبوه لحل مشكلات تتعلق بالتلفزيون أو بالهاتف النقال أو بالغسالة في البيت، ذلك أنه فتح عينيه على التكنولوجيا، والتكنولوجيا ليست جزءاً من مخياله كما هو الجيل القديم، التكنولوجيا هي مخياله نفسه، حتى على مستوى أحلام الحياة تختلف بين الأجيال، الجيل القديم كان يتخيل الخيول تغزو قبيلته، الطفل الجديد يحلم بمجموعة من الأطباق تغزو كوكبه، فالأمر مختلف تماماً، وعلينا أن نراعي هذه النقاط، هذه الإشارات لبناء سياسة ترويج ثقافية مختلفة وجديدة.

- تتنقل بين دول عربية عديدة توقع كتاباً أو ضيفاً على معارض الكتاب، وأخيراً زرت معرض الشارقة الدولي للكتاب، وليست أول زيارة لك كأديب، هل ثمة تعاون بينك وبين مؤسسات الشارقة الثقافية؟

– الشارقة أصبحت الآن عاصمة عالمية للثقافة بكل تجلياتها وكل تمظهراتها ومقولاتها، وعلينا في الجزائر أن نستفيد من خبرتها، خاصة في تنظيم المبادرات، وأن نضع جملة من الشراكات بما لا يلغي خصوصيتنا الجزائرية، علينا أن نحرص على هذا كثيراً، ولكن حرصنا يجب ألا يحرمنا من مباشرة شراكات مع النقاط المضيئة في الوطن العربي وفي العالم ككل، وتأتي الشارقة في صدارة النقاط المضيئة التي يجب أن نقيم معها شراكة ثقافية.

لقد باتت صورة العرب والمسلمين في الآونة الأخيرة مربوطة بـ(الارهاب). وهذا تعسف كبير في حقنا، وعلينا أن نغيّر هذا الوضع بالعمل على ربطها بما هو حضاري. ولتكن الشارقة سفيرتنا في العالم، من خلال أضوائها الثقافية.

- الشيخة بدور القاسمي تتبوأ منصب نائبة رئيس الاتحاد الدولي للناشرين، وأنت ككاتب وشاعر وأديب وصاحب دار نشر (سومار) هل ثمة مشروع تعاون معها؟

– الشيخة بدور القاسمي رائدة الثقافة بالفعل، ونفتخر بها لما تقدمه للكتاب والثقافة، لا غرابة في الأمر فهي كريمة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، راعي مشروع ثقافي كبير يشع بنور الثقافة على الوطن العربي ودول كثيرة في العالم، ومن ضمنه مشروع الترجمة التي تعتبر جسر عبور الثقافات.

كوني ناشراً لايزال الأمر على مستوى التفكير، لم يمر شهر على إطلاق الدار، لكن سأحاول أن أستغل خبراتي وعلاقاتي وأفكاري في الذهاب بالمشروع إلى أبعد حد من أجل أن تكون للجزائر دار نشر محترفة مضيئة مفتوحة ومتفتحة على الكفاءات الحقيقية. ومن السلاسل التي اعتمدتها الدار سلسلة (أرض متحركة) التي تعنى بأدب الرحلة، وأنا أعتزم نشر عدة كتب تتضمن رحلات إلى الشارقة.

فكرة المقهى الثقافي انطلقت بهدف ردم الهوة بين الأفعال الثقافية والجمهور الذي يتلقى هذا الإبداع


متحف البريد المركزي



معرض الشارقة الدولي للكتاب


غيثاء رفعت

«القصة»
أصعب الفنون الأدبية

ليس للكتابة وصفة معروفة المقادير ومحددة المعايير، هذا شأن لا يختلف عليه أي ممتهن لهذا الشأن، كما العزف والرقص والرسم، إلا أن هذا لا يعني أن لا يكون لهذا الفن، أي فن الكتابة عموماً، نصائح وإرشادات هي في حقيقتها خلاصة أهم ما توصل إليه كبار الكتاب العالميين، الذين استطاعوا أن يغيروا مجرى التاريخ بما أنجزوه.. وإذا نقول العالميين فذلك لقناعة راسخة في المجتمعات المتحضرة عبر التاريخ، بأن الكاتب المبدع هو ثروة بشرية لجميع البشر، وكما العازف على آلة العود مثلاً يحتاج إلى تمرين أصابعه، وفق تمارين محددة ومرسومة بدقة، تفضي عند إتقانها إلى تطوير حركة الأصابع، وتزيد مرونتها وقدرتها على اكتساب ذاكرة تزيد الحالة الإبداعية للعازف، لذا نجد عازف عود مبهراً وآخر عادياً، كذلك الكتابة بأنواعها يجب أن يكون لها قواعد طبيعية تفصل على الأقل بين أجناس الكتابة المتنوعة: شعر- رواية- قصة- مقال ..إلخ.

من تلك الأنواع تجيء القصة القصيرة، هذا الفن الشاق والممتع، والذي يعتبر تقنياً واحداً من أصعب أنواع الأجناس الأدبية، ويحتاج إلى مهارات خاصة ليس من السهل على الجميع الخوض بها كما يظن بعضهم! حتى إن أهم الروائيين العالميين، كتبوا القصة القصيرة في بدايات اشتغالاتهم الأدبية، لكن شهرتهم لم تظهر حتى خاضوا في الرواية، ما يعني أنهم ككتاب قصة قصيرة لم يقدروا على إثارة شهية القارئ لنصوصهم، فهذا الفن الصعب قيل فيه كل شيء تقريباً وبجميع الأساليب، لذا نجد أن من تفردوا في هذا الفن هم قلة، ففي أنواع الكتابة، يختبر الكاتب نفسه بالشعر أولاً، فإن لم ينجح بذلك، يذهب نحو القصة القصيرة الأقل تكثيفاً، والأكثر مرونة، وفي حال لم يلمع نجمه في القصة، فإنه ينتقل إلى كتابة الرواية، وهذا حصل مع العديد من الروائيين العالميين الكبار، مثل: دستويفسكي، وهرمان هسه، وفيكتور هوغو، على سبيل المثال لا الحصر، وبالتأكيد كما في كل إبداع، تتفاوت الدرجات بين كاتب وغيره، ويصبح لكل إبداع في كل زمان (آباء)، يمكن من خلال تجربتهم التي عبرت الآفاق وقرئت بعدة لغات، كما قصص تشيخوف مثلاً، أن تصبح نفسها محط دراسة وتحليل، للخروج بالعديد من القواعد المخفية التي لا يعرفها غيره في إبداعه، ومن بين الكثير من النصائح التي توضع تحت عنوان (كيف تصبح كاتباً)، لا بد من رمي العديد من الهراء الذي يجيء تحت هذا الوصف، والإبقاء على المفيد والمهم الذي يمكن اعتباره مرجعاً في هذا الفن أو ذاك.

في فن القصة القصيرة بالتحديد، تكثر الكتب التي تتناول تقديم النصح لكل مبتدئ ينوي الدخول في هذا المجال، لكن كما أسلفنا، ليست كلها صالحة لأن تكون موضع ثقة، ومن بين الاستنتاجات التي يمكن الخروج بها، لدى قراءتنا لأهم الكتّاب والنقاد محلياً وعربياً وعالمياً، فإن عدة وصايا تكاد تكون خلاقة

> لكل فن من فنون الأدب نصائح وإرشادات تشكل خلاصة ما توصل إليه كبار الكتاب

ويجتمع على دقتها العديد من كبار هؤلاء الكتّاب والنقاد أيضاً، ومن بين الجم والكثير، ذهبنا نحو ما تم الاتفاق ضمنياً عليه في فن القصة القصيرة، هذا الفن الشاق والممتع معاً.

بنية القصة وموضوعها يتطلبان كما يرى النقاد عبر تاريخها الطويل، أن يتخلى القاص عن كل الأفكار ذات المزاج الشخصي، والا فلن يكترث أحد بما يكتب، خصوصاً وأن الحامل العام لفن القصة القصيرة ومنذ القدم، لم يتغير كثيراً، فالقصص حاضرة منذ أزمان غابرة، منها ما وجد مكتوباً على جدران الكهوف بالرموز أو باللغات التي تم فيما بعد فك شيفرتها، وكل القصص تحمل البنية نفسها، لذا من الطبيعي أن لا يذهب الكاتب نحو ابتكار ما هو موجود أساساً. وبما أن لكل قصة قصيرة موضوعاً محدداً، فإن ثمة خيطاً خفياً هو من ينظم سير الأحداث من البداية إلى النهاية، هذا الخيط الخفي الذي يجب أن يبرع فيه الكاتب، يقوم بإيصال رسالة مختبئة بين الأحداث، فمثلاً قصة (روبن هود) ليست فقط قصة الخارج عن القانون الذي يسرق الأغنياء ويعطي الفقراء، إنما هي تدور حول فكرة الصراع الاجتماعي، كذلك الأمر في (ذهب مع الريح) التي تبدو وكأنها رومانسية، لكنها ليست كذلك، بل هي عموماً عن حب السيطرة، لذا سيكون على الكاتب أن يحدد موضوع قصته بدقة، مجيباً منذ البداية عن سؤال: ما هو موضوع القصة التي تكتبها؟ وعند الإجابة عن هذا السؤال في العمل طبعاً، فيجب على الكاتب أن يفكّر في العقدة التي تحدد بقية البناء للقصة كلها، ومن ثم يحاول أن يتصور الإطار العام كله في عقله، وعليه أن يكتب ملاحظات حول ذلك، ومن ثم العمل على تطور القصة بغية تحقيق غايتها.

ثم يأتي الصراع: إن أي قصة يجب أن تتضمن صراعاً من نوع ما، وإلا سوف تفشل، وهذا الصراع يسمى (الحبكة). لذا؛ من الطبيعي للكاتب أن يحدد محور الصراع أو الحبكة الذي تقوم عليه قصته، وهذا الصراع قد يكون صراعاً داخلياً، مثل صراع الذات والنفس، وقد يكون صراعاً خارجياً، مثل الصراع مع إنسان آخر والطبيعة أيضاً، كما قرأنا في (الشيخ والبحر). أيضاً الصراع مع المجتمع والسلطة، وأخيراً ظهر الصراع مع الآلة (قصص الخيال العلمي).

إلى جانب بنية القصة والصراع، تأتي عملية توصيف الشخصيات، ويجب على القاص أن يتأكد من توصيف الشخصيات، وهذا درس بحد ذاته، لكن من الواجب أن يضع الكاتب نصب عينيه كيف تكون الشخصية الرئيسة: هيئتها، تاريخها، طباعها النفسية، وكذلك مظهرها ومخبرها يجب أن يكونا معروفين لدى الكاتب، وغيرها من الأمور التي يجب أن يدركها في طبيعة الشخصية البطل ذاتها.

أما الحوار؛ فيجب أن يكون الحوار في القصة مقنعاً، وقادراً للولوج إلى مكامن القارئ الداخلية، فالحوار هو من يحمل الأفكار، ومهما كانت الأفكار عظيمة، إن لم يكن الحوار الذي يحملها متيناً، مسبوكاً بقالب لغوي يخدم طبيعة القصة أياً كان نوعها. ويعتقد أيضاً النقاد عبر التاريخ، أن الكاتب الذي لا يستطيع كتابة حوار مقنع، فليذهب إلى الناس، يراقبهم ويدّون ما يقولونه، يستمع إلى أدق تفاصيلهم كما لو أنه متنصت خبير، فهذه الطريقة يمكن اعتبارها بمثابة معلم في الحوار.

في الختام تأتي النهاية، ولا بد لكل قصة من نهاية تنحدر فيها الأحداث من العقدة والصراع إلى الحل، وهناك أيضاً العديد من النهايات القصصية، إلا أن النهاية التراجيدية، غالباً ما كانت سائدة على عالم القصة بشكل أو بآخر، هذه النهاية لا بد أن تكون متجانسة والموضوع، منطقية، ويمكن لها أن تكون رمزية، تاركة للقارئ أن يحدد ماهيتها.

بالتأكيد ظهرت العديد من التقنيات التي واكبت فن القصة القصيرة، إلا أن أهم ما ورد في عالم القصة ومنذ بداية وجودها تم تلخيصه، وإن كان بشكل مختصر، وهو بمثابة محرض لمن يريد الخوض في الموضوع، خصوصاً أننا اليوم أمام وجود قصة، لا قصة فيها!

يحتاج فن القصة إلى مهارات وتقنيات فنية خاصة ولذا قلة من برع فيها عربياً وعالمياً

على الكاتب أن يفكر في العقدة التي تحدد بناء القصة

من أهم تقنيات القصة البنية والصراع والشخصيات والحوار والعقدة

تحكي تناقضات الهند وعوالمها المدهشة

رواية «المليونير المتشرد» من أكثر الروايات شهرة ومبيعاً


د. محمد منصور الهدوي

(لم أفكر يوماً أنه في وسعي أن أكون كاتباً فعلاً... حين تسلمت مهامي في لندن بدأت في محاولة كتابة القصة، لأجل ذلك، أصنف نفسي دبلوماسياً يكتب) هذا ما قاله سواراب، ها نحن الآن بين يدي رواية (المليونير المتشرد) الذائعة الصيت والمكتوبة بيد فيكاس سواراب الهندي، وهي واحدة من أشهر الروايات العالمية، فقد بيعت من هذه الرواية ملايين النسخ، كما أنها بقيت لعدة أشهر على لائحة الكتب الأكثر مبيعاً، وتحولت إلى فيلم سينمائي حصل على (٨) جوائز أوسكار، وحقق الفيلم إيرادات ضخمة.... فما هي الوصفة السحرية التي تحتويها هذه الرواية، حتى تُطبع بملايين النسخ، وتحقق أعلى المبيعات في وقتها وتتم ترجمتها إلى لغات عدة، ثم يتم تحويلها إلى فيلم سينمائي صياد للجوائز؟



غلاف الرواية

نعم، الأمر له علاقة بالهند وتناقضاتها وعوالمها المُدهشة.. وبطل الرواية هو واحد من البؤساء المقهورين على أرضهم، فتى من مومباي، خطر له أن يشارك في برنامج (من سيربح البليون روبية).. وفي أجوبته عن الأسئلة، ينفتح السحر الهندي على حياة مُشبعة بالتناقضات، حياة هي أكبر من كل المدارس، التي تضخ في الفكر معلومات باردة بلا جوع ولا برد ولا مرض.. البليونير المتشرد، أو المتشرد الذي صار مليونيراً، هي رواية ترجمها للعربية علي عبدالأمير صالح.. ولم تحقق الرواية في مبيعاتها ما حققته الرواية بلغات أخرى لا سيما الإنجليزية!

وفي وقفة مع محورية الرواية يرسم سواراب بورتريهاً ملوناً، واسع الآفاق، ولكنه غير مزخرف للهند المعاصرة؛ حيث نرى معه أنه ليس كل الفقراء ملائكة، وليس جميع الأغنياء شياطين، لقد أفلح الروائي من خلال تقنية سرد آسرة، اعتمدت على أسلوب (الفلاش باك) المتداخل بانسياب ودون تعقيد، في أن يأخذنا إلى عالم المهمشين لنغوص فيه بإمعان، عالم يحمل النقيضين (الثراء الفاحش)، و(الفقر المدقع).

تبدأ الرواية عندما يقرر فتىً فقير (رام محمد توماس) القادم من أفقر عشوائيات (مومباي) الاشتراك ببرنامج المسابقات الشهير (من سيربح البليون روبية)، ولكنه يتعرض الآن للاحتجاز في زنزانة بتهمة الاحتيال، فكيف لنادل شاي وفتى شوارع كما وصفه المحقق، أن يعرف من هو شكسبير، ما لم يكن متورطاً بخدعة ما؟

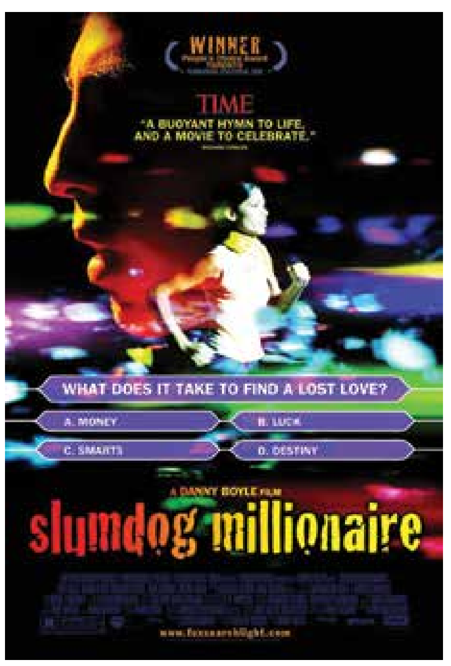
وعند بدء التحقيق، يبدأ الفتى بالإجابة عن أسئلة

المحقق، شارحاً بالتفصيل كيف عرف إجابة كل سؤال، ويتبين أن كل سؤال أجاب عنه، كان يعبِّر عن موقف مرّ به في حياته، فهو لا يعرف صورة (غاندي) على الروبية الهندية، ولكن يعرف أن ورقة المئة دولار عليها صورة (بنجامين روزفلت) لأن صديقاً من أطفال الشوارع أخبره بذلك، ولا يعرف العملة المالية المتداولة في فرنسا، لكنه يستطيع أن يخبرنا عن المبلغ، الذي تدين به شاليتي تاي للمرابي في المحلة التي يوجد فيها. وهكذا، وبناءً على تسلسل أسئلة البرنامج، يُفصح (رام) عن تلك المغامرات المدهشة التي عاشها كفتى شوارع، والتي مكنته من الإجابة عن الأسئلة بدقة.

فبين المياتم والنوادي الليلية، ورجال العصابات وزعماء المتسولين، وصولاً إلى منازل نجوم بوليوود المشاهير والأثرياء، تطفح رواية (المليونير المتشرّد) بالكوميديا المتشعّبة، والتراجيديا الآسرة، والبهجة المطفرة للدمع، لتستقرئ لنا مشهداً من الهند المعاصرة.

فكرة الرواية رائعة، فكلنا نعيش وسط كم هائل من المعلومات، وإذا كان هذا المتشرد، يحمل هذا الكم من المعلومات، فكيف بنا نحن وما نملكه من وسائل تقنية تعين على نهل المزيد منها.

قبل أربع سنوات لم يكن المؤلف فيكاس سواروب معروفاً، لكنه اليوم صاحب شهرة وحقق نجاحاً كبيراً بفضل رواية (سلامدوغ



بوستر الفيلم

مليونير)؛ أي (مليونير الحي الفقير) التي اقتبست إلى السينما، وهو يعرف عن نفسه ببساطة بأنه دبلوماسي يكتب، وقبل شهرين من تركه منصبه الدبلوماسي في بريطانيا، وما إن غادرت زوجته وولداه، وضع الكاتب اللمسات الأخيرة على مغامرات الشاب الهندي اليتيم البالغ من العمر (١٨) سنة، والذي يعيش في إحدى مدن الصفيح في مومباي، بعد أن اتهم بالغش إثر فوزه بالجائزة الكبرى في المسابقة التلفزيونية (من سيربح البليون روبية؟).

وقد ترجمت الرواية إلى (٤١) لغة في العالم، كما تم اقتباسها إلى مسرحية إذاعية ومسرحية غنائية. وحصل الكاتب على (جائزة الجمهور) خلال معرض الكتاب في باريس في العام (٢٠٠٧).

بفضل هذا النجاح الذي حققه، يتابع سواراب اندفاعه، فإلى جانب المهام التي يضطلع بها في جنوب إفريقيا، أنهى في العام (٢٠٠٨) روايته الثانية (المشتبه بهم الستة)، ويتناول فيها قضية قتل غامضة تمت في الهند





مشاهد من الفيلم

بطل الرواية أحد بؤساء الهند تراءت له المشاركة في برنامج (من سيربح البليون روبية)

ترجمها إلى العربية علي عبدالأمير صالح ولم تحقق عربياً ما حققته عالمياً


يغوص في عالم المهمشين

المعاصرة. وستتحول هذه الرواية أيضاً إلى فيلم سينمائي. وينوي الكاتب البدء في كتابة روايته الثالثة، حين يتسلم مهامه في أوساكا (اليابان) في تموز/يوليو. ويقول من دون أن يكشف عن الموضوع، إن احداث الرواية، تدور هذه المرة في بلد من نسج خياله بعيداً عن وطنه الهند، موضحاً (ستكون رواية تقليدية).

اسمي (رام محمد توماس – أي اسم هو ذاك، مازجاً الأديان كلها! ألم تستطع أمك أن تقرر من كان والدك؟) يقول ضابط الشرطة، ليست المرة الأولى التي سمحت فيها للإهانة أن تمر؛ إنها شيء اعتدت عليه.

خارج حجرة الاستجواب يقف موظفا أمن منتصبين ساكنين، وهي علامة تدل على وجود شخص مهم في الداخل، في الصباح كانا يمضغان اللبان ويتبادلان النكات البذيئة. دفعني غودبول إلى داخل الحجرة، حيث يقف رجلان أمام خارطة جدارية تسجل ضمن لائحة العدد الكلي لحوادث الاختطاف والقتل سنوياً، ميزت أحدهما أنه الرجل نفسه ذو الشعر الطويل الشبيه بشعر امرأة_ أو نجم الروك _الذي كان حاضراً في أثناء تسجيل البرنامج التلفازي الخاص بالمسابقات، يلقي التعليمات عبر سماعتي الرأس إلى مقدم البرنامج، لا أعرف الرجل الآخر الذي كان أبيض البشرة وأصلع تماماً، يرتدي بذلة ذات لون بنفسجي وربطة عنق برتقالية ساطعة، فقط الرجل الأبيض يستطيع أن يلبس بذلة ويضع ربطة عنق في هذا الحر الخانق. يذكرني هذا بالكولونيل تايلور... مروحة السقف تدور بأقصى سرعة، مع ذلك تبدو الحجرة خالية من الهواء في غياب نافذة، تتصاعد الحرارة من الجدران التي قصر لونها إلى الأبيض، وأعاقت عارضة طويلة رفيعة تشطر الحجرة إلى قسمين متساويين. الغرفة خالية إلا من طاولة صدئة في الوسط مع ثلاثة كراسي حولها، تتدلى من العارضة الخشبية ظلة مصباح معدنية فوق الطاولة مباشرة.

مشهد لمدينة (مومباي)

صور لنا الروائي فيكاس سواراب الهندي من خلال تقنية سردية آسرة عالماً يحمل النقيضين (الثراء الفاحش) و(الفقر المدقع)


علي عبدالأمير صالح

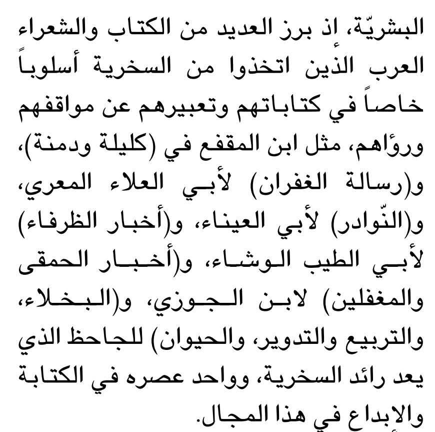
فيكاس سواراب

أفكار

الأدب الساخر المغلف بالنقد



د. عماري محمد



حين نتحدث عن أدب السخرية أو الأدب الساخر، فنحن نتناول صنفاً من الأدب قوي التأثير في المتلقي، سواء أكان النص شعراً أم قصة أم رواية أو مسرحية أو غيرها، فهذا الأدب يؤثر في الإنسان لأنه يلامس بشكل مباشر عواطفه، وكأنه يتحدث باسمه، إضافة إلى براعة المشتغلين عليه في نسج وصياغة نصهم الإبداعي، بما يليق وواقع المتلقي، وكم من الكتاب الساخرين وصلوا إلى العالمية عبر نصوصهم المميزة والمؤثرة؛ مثل: جورج برنارد شو، مارك توين، عزيز نيسين، المازني، أبوالعتاهية، الجاحظ، أحمد فؤاد نجم، محمد الماغوط وغيرهم.

والأدب الساخر، كما ذكر قحطان التميمي في كتابه (اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري) ، هو الأدب الذي يروم الاستهانة والتنبيه إلى العيوب والنقائص بوجه يضحك منه، وهو أدب توسل به الكتّاب لنقد الأوضاع العامة والسير الفردية، والنيل منها بأسلوب يترفع عن الشتيمة والسباب المحض، ويتنزه عن القذف والإيغال في الفحش ورفث القول.

وبالتالي يمكن أن نقول إن الأدب الساخر هو وسيلة للتقويم ونقد الأخطاء وتبصير الغافلين بعيوبهم، ليتنبهوا لما هم فيه من خطأ، وقد يكون قاسياً في بعض الأحيان، خاصة حينما يصادف تصلباً من الطرف الآخر؛ لأن الضحك الذي يقوم عليه أدب السخرية، كما يقول هنري برجسون في كتاب (الضحك) ليس طيباً في كل الأحيان، بل هو تأديب قبل كل شيء، وقد وجد ليخجل ويخزي.

والأدب الساخر كما أجمع جل الباحثين، عُرف منذ القديم، حيث صار فناً قائماً بذاته وأسلوباً تعبيرياً عن الحياة والعلاقات البشريّة، إذ برز العديد من الكتاب والشعراء العرب الذين اتخذوا من السخرية أسلوباً خاصاً في كتاباتهم وتعبيرهم عن مواقفهم ورؤاهم، مثل ابن المقفع في (كليلة ودمنة)، و(رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري، و(النّوادر) لأبي العيناء، و(أخبار الظرفاء) لأبي الطيب الوشاء، و(أخبار الحمقى والمغفلين) لابن الجوزي، و(البخلاء، والتربيع والتدوير، والحيوان) للجاحظ الذي يعد رائد السخرية، وواحد عصره في الكتابة والإبداع في هذا المجال.

أما في العصر الحديث، فقد أصبح استخدام السخرية في نقد الأوضاع أكثر مما كان عليه سابقاً، وهو ما نلمسه في كتابات أحمد شوقي، ومحمد مهدي الجواهري، وأحمد مطر، وصلاح عبدالصبور، وعبد الوهاب البياتي، وأمل دنقل، ومحمد طميلة، ويوسف غيشان، وفؤاد أبو حجلة، وأحمد حسن الزعبي، وأحمد رضا حوحو، وعبدالله البشري، وعبدالله النديم، والبردوني وغيرهم.

اذاً لكي نتحدث عن أدب ساخر، لا بد من محاكاة النصوص التي عالجت القضايا عن طريق السخرية، فتعمل على تعرية الواقع وكشفه بطريقة مضحكة تحمل نوعاً من النقد والألم؛ فنضحك ونبكي في الوقت نفسه، فالسخرية كما عرفها علماء النفس (سلاح ذاتي يستخدمه الفرد في الدفاع عن ساحته الداخلية ضد الخواء والجنون المطبق)، إذ إن السخرية على الرغم من هذا الامتلاء الظاهر بالمرح والضحك والبشاشة فانها تخفي معاناة مختلفة.

ولأن الأدب الساخر هو أدب الضحك والألم والوجع والذكاء، فليست أي سخرية ذات قيمة وذات وقع وذات رنين لدى المتلقي، وانما لا بد للكاتب الساخر أن يمتلك كثيراً من الوعي وقراءة الواقع بشكل صحيح ليستطيع أن ينتج أدباً ساخراً وواعياً، أدباً يحمل في طياته المعنى والعمق والبعد الثالث لما وراء الكلام وما وراء الأحداث وما وراء الضحك، أدباً يستحق أن يتوقف عنده الإنسان بكثير من التقدير والإعجاب.

إنّ الهدف من الأدب الساخر هو التخفيف من الآلام التي يعانيها الناس بسبب تأثير الواقع ومشاكل الحياة اليوميّة، التي يشكل تجمعها حالة سلبيّة لا بدّ من تفريغها بأسلوب ساخر نقدي، يهدف بالأساس إلى تصحيح الأخطاء الخارجة على قيم المجتمع الفكريّة والثقافيّة، وتوحيد الرؤية بين الأفراد في المواقف الصعبة والمنعطفات الخطيرة نحو أيّ عدو خارجيّ أو داخلي، والإسهام في رفع الروح المعنويّة والثقة بالنفس والتخلص من الخوف والقلق.

إنّ اختيار الأدب الساخر كطريقة للتعبير يعود إلى شدة تأثير السخرية والهزل في النفس، فالتعبير بالشكوى والاستماع إليها يؤدي إلى الضّجر والسّأم، غير أنّ التعبير عن الشيء بطريقة ساخرة يضمن له القبول والانتشار ويبعده عن الحياة الواقعيّة وينقله الى عالم التوريات. ومن بواعث اللجوء إلى السخرية في الأدب كذلك أنها أسلوب لتعويض ما يفتقد من الجمال الظاهريّ أو الفقر الماديّ أو المكانة الاجتماعيّة، وتبيان سيئات المجتمع في المجال الاجتماعيّ أو الاقتصاديّ.

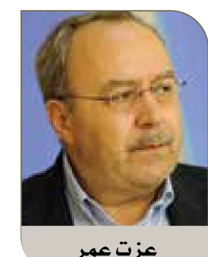
ويمكن أن نقول إن أدب السخرية، هو أدب يحتوي على توليفة درامية من النقد، والهجاء، والتلميح، والتهكم والدعابة، بالقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور، وقوامه الدراية، والذكاء، والفكاهة، والاضحاك، والإمتاع، والتشويق والتأثير، فهو أدب اذاً يحتاج إلى مواهب متعددة، ومقدرة فائقة في اختيار الموضوع وصياغته وطريقة معالجته وتقديمه، اضافة الى معرفة أذواق المتلقين ومشاكلهم ومعاناتهم.

الأدب الساخر وسيلة للتقويم ونقد الأخطاء وتبصير الغافلين بعيوبهم

من رواد التنوير في النهضة العربية

عبدالرحمن شكري

شاعراً وناقداً


عزت عمر

ولد عبدالرحمن شكري في بورسعيد (١٨٨٦م)، وتلقّى علومه الأولى في مدرسة بورسعيد الابتدائية (١٨٩٥م)، ثمّ واصل تعليمه في الإسكندرية، قبل التحاقه بمدرسة المعلّمين العالية في القاهرة، حيث تخرّج فيها سنة (١٩٠٩م)، ثم أوفد إلى إنجلترا في بعثة دراسية، فأكمل دراسته الأكاديمية في جامعة شفيلد، وتخرّج فيها سنة (١٩١٢م).

عزز موهبته الشعرية جمعُه بين الثقافتين العربية والإنجليزية

شاعر وناقد مصري، كان والده (محمد شكري عياد) أحد ضبّاط الثورة العرابية، وقارئ سيرته التي جاءت في مقدّمة أعماله الكاملة سوف يلاحظ مدى اهتمامه بالشعر، وهو مازال في الابتدائية، وباللغة الانجليزية في مدارس الإسكندرية ومدرسة المعلمين، وفيما يبدو أن طرائق التعليم في ذلك الزمان عززت موهبته الشعرية، بعد أن جمع بين الثقافتين العربية والإنجليزية، فهو يذكر أساتذته الذين حببوه بالشعر العربي القديم، ولذلك بقي مخلصاً لثقافته العربية ومتمسّكاً بنظام الوزن والقافية، فضلاً عن اهتمامه بالشعر الرومانسي الإنجليزي: لورد بايرون وشيللي وغيرهما. فتثقف هناك على أفكار المذهب الرومانسي، الداعي إلى الثورة على الكلاسيكية، وبخاصة في الشعر والنقد، ثم التحق بحلقة (الديوان) النقدية داعياً إلى التجديد في النقد والشعر.

كتب عبدالرحمن شكري نحو تسعة دواوين شعرية وعدداً من المؤلفات النثرية، جمعت لاحقاً في كتاب (المؤلفات النثرية الكاملة)، حرره وقدّم له د. أحمد إبراهيم الهواري، وصدر عن المجلس الأعلى للثقافة، عبّر في مستهلّه عن رأيه في مسالة الشعر الحديث، لكن شعره من حيث بنائية النصّ لا يختلف في شيء عن شعر حلقة (الإحياء) في اعتماده بنية الوزن والقافية أو في معارضة الشعراء الأقدمين دلالة على إعجابه بنهجهم البنائي، والمفارق أنه كان متشدداً في موقفه رافضاً كل الرفض ما اطّلع عليه من تجارب جديدة في الشعر الحرّ، ليخلص إلى أن الموضات الشعرية شأنها شأن موضات الثياب سرعان ما تتغيّر، لكن القصيدة الموزونة المقفاة هي الأساس ولا ينبغي التجريب فيها.

أما عن مصادر ثقافته، ففي إحدى مقالاته يذكر عبدالرحمن شكري، أن الشاعر حافظ إبراهيم لاحظ مدى تأثّره بالشعراء العباسيين، وكانت ملاحظته في محلّها، فقد كان شكري في تلك الفترة المبكّرة من عمره قد تأثّر بهم فعلاً وصاغ على نهجهم قصائد حيث قال: وقد أطلعت المرحوم حافظ بك إبراهيم على قصائد من الجزء الأوّل من ديواني، ففطن إلى أني أحتذي حذو شعراء الصنعة العباسية كما في البيت الآتي:

عمي الدجى عن مطلع الفجر
في ليلة كسريرة الدّهر

احتذاء بقول ابن المعتز:

يا ليلة نسي الزمان بها
أحداثه كوني بلا فجر

وقد استعرض الشاعر مجموعة من الأبيات والقصائد، التي بدا فيها متأثّراً بالشعر العباسي وبرموزه الكبيرة كأبي العلاء المعرّي، والعبّاس بن الأحنف، وابن المعتز، والحسن بن هانئ، والشريف الرضي وسواهم، غير أن احتذاءه أشعارهم ومعارضة بعضها في البناء أعجب حافظ إبراهيم، ورأى فيه استمراراً لتقاليد مدرسة الإحياء في تأصيل الأدب العربي ووصل ما انقطع، وبتعبيره: (وعلى مرّ الزمن قللت من هذا الاحتذاء الظاهر، وبقيت في ذهني نصيحة حافظ وأثر الشعر العربي المختار المتنوّع الذي احتذيته).

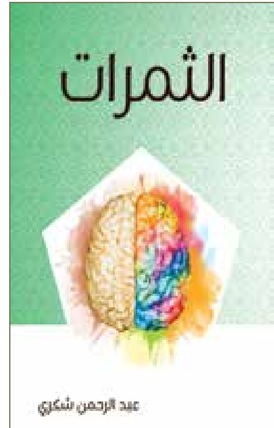
ولكن القارئ سرعان ما يلاحظ المؤثرات الرومانسية في شعره كنتيجة طبيعية لاطّلاعه المبكّر على الأدب الإنجليزي، من خلال كتاب (الذخيرة الذهبية في الشعر الإنجليزي) ومدى تشبّعه بالأفكار الجديدة لأعلامه الكبار من خلال عناية مدرسي اللغة الإنجليزية، قبل بعثته، وهو ما أقرّ به إذ قال: (وفي هذا الجزء الأوّل أثر لما اطلعت عليه من الشعر الإنجليزي مثل قصيدة (تحية الشمس عند شروقها) وكان احتذائي الشعر الإنجليزي في توليد الموضوعات الجديدة وليس في أساليبه).

وكما يبدو للقارئ أن عبدالرحمن شكري، كان صريحاً في تبيان مصادره ومواضع تأثّره، بما في ذلك الموضوعات الجديدة في عدد من قصائده التي كان نشرها في (المقطّم)، ومنها على سبيل المثال: النشوء والارتقاء، الحقّ والحسن، قيد الماضي، حوّاء الخالدة،

ظل مخلصاً لثقافته العربية متمسكاً بنظام الوزن والقافية برغم اهتمامه بالشعر الإنجليزي

توافق بينه وبين العقاد في بعض الآراء حول الثقافة الغربية وتجاربها





من مؤلفاته

وسواها مما أكّد تأثّره بتوجّهات الأدب الإنجليزي والرومانسي الغربي عموماً، إذ إنه سيشير دائماً إلى عدد من الأسماء والرموز الأوروبية الكبيرة، إضافة إلى بايرون وشيللي من مثل هاينه وجوته وكارليل وإمرسون وأوسكار وايلد وبودلير وسواهم، وكنموذج لهذا التأثّر قارن ما بين أثر الشعر الإنجليزي وشعر الصنعة العباسي قائلاً: (ولعلّ اطلاعي على نسيب كتاب (الذخيرة الذهبية) في الشعر الإنجليزي ونسيب بايرون وشيللي، قلل من مغالاتي في عبث نسيب الصنعة العباسي، وأكسبني شيئاً من العاطفة الفتية، وكنت في ذلك الوقت لا أستطيع أن أنقد (بايرون) ولا أن أفهم عيوبه، وقد علمني بايرون نشدان الحرية، وإن كنت لا أنتصر لها على طريقة السياسي، وإنما على طريقة الفنان).

ومما لا شكّ فيه فقد كانت بعثته إلى إنجلترا (١٩٠٩)، بمثابة انعطافه نوعية في حياته وثقافته، التي توسّعت وازدادت غنى في مجالات العلوم كافة، فضلاً عن الجغرافيا والتاريخ والاقتصاد السياسي ونظم الحكم وغيرها مما كان يفتقده في مصر قبيل بعثته.

كما تجدر الإشارة إلى أن ما كتبه شكري يمكن اعتباره وثيقة تاريخية، رصدت الحياة الثقافية والكتب المطبوعة والمترجمة، بل وطبعاتها المختلفة، كطبعة كانتربري: (وكانت بها مجموعة صالحة من شعر شعراء الإنجليز والأمم المختلفة مترجمة، وطبعة (سكوت) أكثر الطبعات تنوّعاً، وطبعة (روتلدج)، وطبعة (لين) التي بها جميع مؤلفات أناتول فرانس مترجمة إلى الإنجليزية).

وكما هو واضح في المجتزأ أعلاه، أنه كان متتبعاً بدقة لمحتويات الطبعات المختلفة للكتب والموسوعات المنشورة في ذلك الزمان، وهكذا هو دأب وطبيعة الباحث المهتم، فلا غرابة إذاً أن نلاحظ أثر كلّ هذه الثقافات في ثقافته النقدية، التي عززت المشهد الثقافي العربي بمجموعة كبيرة من النماذج الشعرية للعديد من أعلام الأدب الأوروبي في الصحافة الثقافية، إذ بات من الممكن لأيّ مهتمّ الاطّلاع على أفكارهم وإبداعاتهم مترجمة، من قبله وأثّرت في الذائقة الإبداعية.

كما يبدو لنا من خلال البحث، أن علاقة عبدالرحمن شكري مع العقّاد والمازني، لم تكن قوية لدرجة اتفاقه مع آرائهما النقدية في كتاب (الديوان) الذي سمّيت الجماعة باسمه، وإلاّ لكان اشترك معهما في تأليفه مثلاً، ولعلّ العلاقة لم تكن تتعدّى التوافق في بعض الآراء حول الثقافة الغربية، والإعجاب ببعض التجارب الشعرية والآراء النقدية، وهو ما عبّر عنه بقوله: أما التقارب بيني وبين الأستاذ العقّاد في الثقافة الشعرية، فسببه اطّلاعنا على ثقافة واحدة، ولّعلها ترتبط بنزعة التجديد، أو الرغبة في التجديد على غرار ما فعله الرومانسيون في أوروبا، ونحن إذ نصطلح على هذا التوجّه بالرغبة، نظراً لأن شعر شكري والعقّاد والمازني، لم يكن يعبّر عن هذا الجديد، فهو شعر أميل إلى القديم من حيث البنية والإيقاع والوزن والقافية، ولعلّ الجديد في ما تطرّق إليه من بعض الموضوعات والأفكار والتوجّهات الرائجة في زمانهم.

حافظ إبراهيم

العقاد

بودلير





لورد بايرون

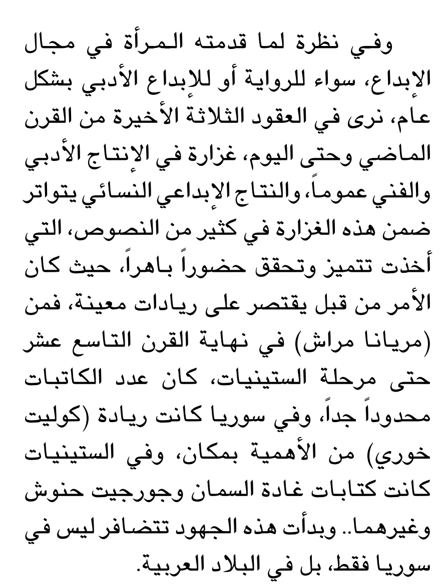
تأثر بالمعري والأحنف والحسن ابن هانئ محافظاً على تقاليد مدرسة الإحياء في تأصيل الأدب العربي

تأثر بتوجهات الأدب الإنجليزي الرومانسي بتوازٍ مع شعر الصنعة العبّاسي

دعا إلى التجديد في الشعر والنقد واتخذ موقفاً من الشعر الحر معتبراً إياه موضة سرعان ما تتغير

أسئلة

الأدب النسوي.. وإبداع المرأة





سلوى عباس

لا أدري لماذا بين فترة وأخرى يبرز إلى الواجهة موضوع (الأدب النسائي)، وينبري كثيرون لإقامة ندوات له، تناقش فكرة ظهور هذا المصطلح وإشكالياته ومسوغات ظهوره كنتاج نسائي؟ ربما لا يخفى على المتابعين في مجال الأدب شيوع (مصطلح النسائي) ما بين سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، انطلاقاً من خصوصية المضمون الذي تناولته الأقلام النسائية، هذا التقسيم الذي يبدو في ظاهره تعاطفاً مع المرأة، لكنه مبطن بروح الذكورة في المجتمع وجعل المرأة أقل وأدنى، ومصطلح (أدب نسائي) يقلل من أهمية إبداع المرأة، فالإبداع إبداع بغض النظر عن جنس الكاتب، لأن الأدب نتاج إنساني يعكس تجربة حياتية، فإما أن يكون رفيعاً وإما أن يكون قبيحاً. والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا طُرح هذا التصنيف على الأدب دوناً عن أنواع الفنون الأخرى؟

في مراجعة لموقف المرأة الكاتبة من مصطلح الكتابة النسوية، نقرأ ثلاثة مواقف متباينة، الأول رافض كلياً للمصطلح بسبب الحساسية الخاصة التي ولّدها عند الجيل، الذي استطاع أن يكرس حضوره الإبداعي وشهرته الأدبية، مثل غادة السمان. أما الثاني؛ فتمثل بالوسطية، حيث يُقر من جهة بخصوصية التجربة التاريخية والاجتماعية التي عاشتها المرأة وجعلتها أسيرة شرطها، ومن جهة أخرى يرفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من خصوصية طبيعة المرأة، وتشكل محددات للأدب الذي تكتبه، بينما تلقف الموقف الثالث المصطلح وتبناه في طروحاته، ودافع عنه محاولاً تطويقه في الثقافة والأدب العربيين.

وإذا بحثنا عن تعريف للأدب النسائي، فربما يكون الأدب الذي يرتبط النص الإبداعي فيه بطرح قضية المرأة والدفاع عن حقوقها، دون أن يكون الكاتب امرأة بالضرورة، بينما يعتبره بعضهم الآخر مصطلحاً، يستشف منه افتراض جوهر محدد لتلك الكتابة في تمايز بينها وبين كتابة الرجل.

بعضهن تناولن قضايا تخص المجتمع بعمق أكثر من الرجل أدبياً وفنياً

وفي نظرة لما قدمته المرأة في مجال الإبداع، سواء للرواية أو للإبداع الأدبي بشكل عام، نرى في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي وحتى اليوم، غزارة في الإنتاج الأدبي والفني عموماً، والنتاج الإبداعي النسائي يتواتر ضمن هذه الغزارة في كثير من النصوص، التي أخذت تتميز وتحقق حضوراً باهراً، حيث كان الأمر من قبل يقتصر على ريادات معينة، فمن (مريانا مراش) في نهاية القرن التاسع عشر حتى مرحلة الستينيات، كان عدد الكاتبات محدوداً جداً، وفي سوريا كانت ريادة (كوليت خوري) من الأهمية بمكان، وفي الستينيات كانت كتابات غادة السمان وجورجيت حنوش وغيرهما.. وبدأت هذه الجهود تتضافر ليس في سوريا فقط، بل في البلاد العربية.

وهنا تحضرني بعض الملاحظات على الواقع الأدبي، حيث ظهر كثير من الاستسهال بدأ يؤذي هذه الغزارة، وداء الاستسهال هذا الذي بدأ يتفشى في السنوات الأخيرة، لا يخص كتابة المرأة وحدها، بل يخص كتابة كثيرين ممن يدّعون أنهم أصوات جديدة، أو مجددون، إن كان في الشعر أو في الرواية، إنه الاستسهال اللغوي والفني، كما أن كثيرين من المهتمين بقضية المرأة كحلقة من حلقات خروج مجتمعاتنا من هذه المستنقعات، يربتون على أكتاف بعض الكتابات النسائية ويغرقونها بالمدائح وبالحفاوة، فينقلب هذا التقدير إلى عبء وقيد، وإلى منزلقات.. وللأسف بعض الكاتبات يستمرئن دور المرأة كضحية للذكورية السائدة عبر التاريخ، بل ومنهن من يقمن بالابتزاز الواعي لامتيازات لا تستحقها كتاباتهن، وبالمقابل هناك انجازات علينا أن ندعمها ليس بالتربيت على الأكتاف والاحتضان، بل بالنقد والتدقيق في مقوماتها، بعيداً عن العصبوية والمنة الذكورية، التي يبدو أنها تتفضل أحياناً على امرأة أو أخرى.

أما القضايا التي تناولتها المرأة عبر فنون الأدب كلها، فهناك كاتبات تناولن بعمق قضايا ربما تخص المرأة أكثر من الرجل، أو قضايا تخص المجتمع بعامة، وهناك كاتبات صدّعْننا بالحديث عن الجسد، وكأن الدنيا تقوم ولا تقعد هنا، على أهمية كل ما يتصل بالجسد، ولكن لدى بعضهن هو نوع من المتاجرة، ولو أن أسلوب تناول هذه القضية ضمن معطياتها الطبيعية لم يطرح بسياقه الصحيح لدى البعض، فالرواية فضاء مفتوح لكل نوازع الروح والجسد، لكن المهم هو كيفية إيصاله جمالياً، والبعض يلح على نواح جسدية توصلنا إلى درجة الرفض، وباعتقادي هذا ليس اختراقاً للتابوهات، فهناك فرق بين الجعجعة وبين المواجهة، التي هي تفكيك ونقد جذري ومحاولة تقديم بدائل إن أمكن، وبالطبع ليس شرطاً دائماً أن يكون لدى من ينقد أو من يفكك تصوراً لبديل.

ثم إنه يجري التنويه بـ(المساهمة النسائيّة) في الرواية العربية الحديثة، وكأن وجود المرأة الكاتبة شأن طارئ على الثقافة العربية! فما إن تلامس إحدى الكاتبات موضوعاً كالجنس، حتى يُعد ذلك جرأة بالمعنى الاجتماعي، ولعل أسوأ ما في الأمر، نظرة الاستعلاء المضمرة إلى كتابة المرأة، وإنْ أتت مقنّعة بمظاهر (التشجيع)، وقد أدى هذا إلى ظلم إسهام الكاتبات مرتين: مرة من خلال (تشجيعهن) لأنهن كاتبات؛ ومرة أخرى من خلال التركيز على الجانب الاجتماعي لنصوصهن، وإهمال الجوانب الفنية.

من هنا؛ فإن مصطلح (أدب نسائي) وتحديداً في (الرواية)، مصطلح يدور في الفراغ، لأن نسبة الرواية إلى جنس الكاتب أو الكاتبة لا غطاء نقدياً لها، وهذا لا يعني أنه ليس للرواية التي تكتبها امرأة ما، خصوصية تجعلها تتميز عن الرواية التي يكتبها رجل ما، ومن أسف أن بعض الكاتبات يكتبن كأن ذكراً يكتب، ربما يكون هذا مفهوماً ضمن الإرث التاريخي الذكوري، الذي كوّن ذائقة ومخيلة نساء كثيرات، لكن ما يهم هو طريقة بناء الشخصية الروائية، ووجود سمة لغوية معينة تخص هذه الكاتبة، فإذا كان المقصود بالرواية النسوية هذه الخصوصية، التي قد تكون لكاتبة ما في رواية ما فليكن، لكن المهم ألا تُتخذ عبارة الرواية النسوية كذريئة للابتزاز، أو لانتزاع مكانة غير مؤسسة على الفن.



أعماله لا تزال حية بين مريديه

بوريس فيان

فنان متعدد المواهب

كان الفرنسيّ بوريس فيان (١٩٢٠-١٩٥٩) فنّاناً متعدّد المواهب.فقد كان روائيّاً، ورسّاماً، ونحّاتاً، وموسيقيّاً، ولاعب شطرنج ماهراً، ومترجماً قديراً من اللغة الإنجليزية. وفي عام (٢٠٠٩)، صدرت أعماله ضمن سلسلة «البلياد» المرموقة المتخصّصة في إصدار أعمال المشاهير من الكتاب، والشعراء، والفلاسفة من مختلف الثقافات، والعصور.

حسونة المصباحي

ولهذا أكثر من معنى. وأوّل هذه المعاني هو الاعتراف بموهبته الكبيرة، وبأهمية أعماله، خصوصاً أنه لم ينل الشهرة التي يستحقها عندما كان على قيد الحياة.وثاني هذه المعاني هو أن سلسلة «البلياد» بدأت تهتمّ بمن كانوا مهمشين ليس فقط بسبب الأساليب الغريبة التي طبعت كتاباتهم، أو بسبب المواضيع التي تطرّقوا إليها، والتي اعتبرت «خارجة على المألوف» من قبل النقاد، وإنما أيضاً بسبب نمط الحياة الذي اختاروه لأنفسهم.

وكان بوريس فيان واحداً من الكتاب القلائل الذين أبدعوا أعمالاً غريبة في شكلها، وفي مضمونها لذلك ظلّت «منبوذة» لسنوات طويلة، ولم يكتشف النقاد، والقرّاء معانيها الاّ بعد رحيل صاحبها بأكثر من عقد.كما أنه–أي بوريس فيان– عاش حياة صاخبة في «حيّ السان–جارمان دي بريه» في باريس.وكانت سهراته مع سارتر، ومع سيمون دي بوفوار، ومع عشّاق موسيقا الجاز التي كان يتقن عزفها، ومع المصابين بحمى الإبداع والفن، وتوليد الأفكار الطلائعيّة تستمرّحتى الصباح. وأمام الأيديولوجيات بجميع أصنافها، لم يكن بوريس فيان يتخلّى عن سخريته اللاذعة تجاهها. وهي سخرية لازمته من البداية الى النهاية. وكانت سلاحه ضدّ كلّ ما يتعارض مع حريته، وأسلوبه في الحياة. عنه كتب فرانسوا بوسنال يقول: «لقد كان بوريس فيان كاتباً متعدّد المواهب، وغزير الانتاج، ومحموماً، وقادراً بطريقة عجيبة على أن ينتقل من الرواية إلى الأوبرا، ومن المقال المتعلّق بالموسيقا إلى الأقوال المأثورة. إنّ فيان هو انتصار الاستعارة. وهو مبتكر للغة حافظت على حداثتها إلى حدّ هذه الساعة. وهو السخرية التي تضع الديناميت في القوالب الأكاديمية الجامدة.. وهو الشعر في شكله الخالص».

وقد ولد بوريس فيان في باريس عام (١٩٢٠). وفي طفولته أصيب بداء القلب الذي قتله مبكّراً مثلما هو حال مبدعين آخرين.وحادساً أن حياته سوف تكون قصيرة، ظلّ حتى النهاية يعمل بشكل محموم معتبراً أن كلّ يوم يعيشه هو لمصلحته. ومبكراً قرأ الكلاسيكيين الكبار من أمثال راسين، وكورناي، وموليير وهو دون سنّ العاشرة.كما قرأ رامبو، وبودلير، وفلوبير، وفرلين. إلى جانب الأدب، عشق بوريس فيان الموسيقا أيضاً. فقد كان والده مغرماً بالموسيقا الكلاسيكية، وبالموسيقا الحديثة. وكان أخوه الأكبر متخصّصاً في صنع الآلات الموسيقية. وفي ما بعد أصبح بوريس فيان واحداً من ألمع الموسيقيين الفرنسيين في مجال الجاز القادم من وراء المحيط الأطلسي. وبعد الحرب الكونية الثانية، أصبح يلقّب بـ «أمير السان جارمان–دي بريه» الذي كانت مقاهيه تستقبل المشاهير وفي مقدمتهم جان بول سارتر، وأيضاً أصحاب التقليعات الجديدة في مجال الفن والأدب والفلسفة والرسم.

وخلال سنوات «السان جارمان–دي بريه» الصاخبة، تعرّف بوريس فيان إلى ميشال لوغليز التي كانت زوجته الأولى، والتي كتب لها روايته: «زبد الأيـام». وقد كتب عن هذه الرواية يقول: «هناك سعادة كبيرة في «زبد الأيام». ثمّ هناك الخطر الصغير للرجل الذي يشعر أن شيئاً يعذّبه من الداخل». ولم يكن هذا الشيء الذي يعذبه من الداخل غير الموت الذي كان يعلم جيّداً أنه لن يمهله طويلاً! وكانت ميشال تساعده كثيراً في أعماله الأدبيّة، والفنيّة. وهي التي عرّفته بكبار الأدباء الأمريكيين، والبريطانيين الذين فتحوا أمامه آفاقاً جديدة في مجال الكتابة .وهي التي كانت تقدّم له نصائح ثمينة في الترجمة من لغة شكسبير إلى لغة موليير. وكان مفتوناً بالروايات البوليسية الأمريكية، رغب بوريس فيان في كتابة روايات مثلها مختاراً لنفسه اسم «فارنون سيلفان». وبهذا الاسم كتب العديد من الروايات ذات المنحى البوليسي مثل «سأذهب لأبصق عليكم» التي صدرت عام (١٩٤٧). وقد أثارت هذه الرواية التي تسيطر عليها نوازع العنف، ضجّة هائلة في الأوساط الأدبية الفرنسية.وكان غرض بوريس فيان الأساسي من هذه الروايات هو إثبات قدرته الفائقة على «اللعب» في جميع المجالات، وعلى اختراق الحدود الفاصلة بين مختلف أشكال التعبير.

وفي البداية اتسمت علاقة بوريس فيان بجان بول سارتر بالودّ والمحبّة.لكن كفّ فيان عن الكتابة في مجلة «الأزمنة الحديثة»، ليعيش سنوات صعبة تخلّلتها أزمات ماديّة ونفسيّة حادة.وخلال الحرب التحريرية الجزائرية، كتب بوريس فيان قصيدة بعنوان «الفارّ من الجنديّة». وقد منعت هذه القصيدة من قبل الرقابة، مثيرة غضب الجنرالات الفرنسيين. وفيها يقول بوريس فيان:

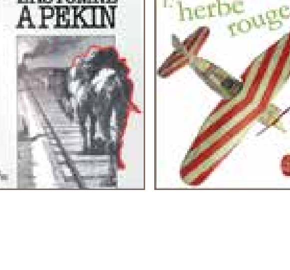
سيّدي الرئيس أبعث لكم بهذه الرسالة
ربما ستقرأونها إن سمح لكم الوقت
لقد تلقّيت للتّو أوراق الجنديّة
وعليّ أن أنطلق إلى الحرب
قبل الأربعاء مساء
وأنا لا أريد أن أفعل ذلك
لأني لست على وجه الأرض
لكي أقتل أناساً أبرياء
ولست أقصد إغاظتكم
لكن عليّ أن أقول لكم
إن قراري اتخذ
وإني فارّ من الجنديّة
ومنذ أن ولدت
رأيت والدي يموت
ورأيت إخوتي ينطلقون إلى جبهات القتال
وأطفالي يبكون
وأمي كم تألّمت بسبب ذلك
وعندما كنت سجيناً
وسرقوا روحي
وكلّ ماضيَ العزيز عليّ
غداً باكراً في الصباح
سأغلق الباب في وجه السنوات الميّتة
وسأنطلق في الطرقات...

ومثلما ذكرنا، لم يهتم بوريس فيان خلال مسيرته الأدبية والفنية بالأيديولوجيّات التي كانت سائدة آنذاك، بل ظلّ محافظاً على استقلاليته حتى النهاية. وفي السنوات الأخيرة من حياته، عاش فترات مرّة من اليأس والإحباط بسبب عدم حصوله على الاعتراف بموهبته، وبأعماله من قبل المتحكمين في الحياة الثقافية الفرنسية في ذلك الوقت. ولعلّ ذلك أحد العوامل التي عجلت بوفاته وهو في التاسعة والثلاثين من عمره!

من كتبه وألبوماته







سخريته اللاذعة شكلت سلاحاً ضد كل ما يتعارض مع حريته وأسلوبه في الحياة

أعماله ظلت منبوذة ولم يكتشف النقاد والقراء معانيها إلا بعد رحيله بأكثر من عقد


بودلير


رامبو



موليير



حسان العبد

التحولات
في وظيفة الشعر

تعددت الآراء حول وظيفة الشعر في مختلف الآداب العالمية، وانطلقت من رؤى اجتماعية ونفسية تارة، وأخرى فنية تسمو بالذائقة الجمالية، واختلفت هذه الوظيفة حسب العصور والثقافات، وتتعددت حولها الإجابات بتعدد المداخل النقدية، انطلاقاً من إشكالية يلخصها السؤال الآتي: عمّ نبحث في الشعر، وما العوامل المتحكمة في تحولات وظيفة الشعر؟

وأقدم إجابة عن هذه الإشكالية تلك التي أطلقها أفلاطون، حين استبعد من مدينته الفاضلة الشعراء، لظنه بأنهم (يصرفون الناس عن جدّ العمل إلى هزل القول)، فكان الشعر عنده بلا وظيفة، إلا إذا كان يحث المحاربين على الإقدام في المعارك، أما أرسطو فقد ربط وظيفة الشعر بالطبيعة الإنسانية فقال: (يبدو أن الشعر- على العموم- قد ولّده سببان راجعان إلى الطبيعة الإنسانية، المحاكاة أمر فطري موجود لدى الناس منذ الصغر، ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام لدى الجميع).

وفي الثقافة العربية القديمة، كانت للشعر وظائف متعددة وفقاً للخلفية الثقافية والمقياس النقدي، فالجاحظ عبر عن ذلك، بقوله: (طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يتقن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا يتقن إلا ما اتصل بالأخبار، وما تعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلاّ عند الأدباء الكتّاب كالحسن بن وهب، ومحمد عبدالملك الزيات)، وفي ذلك نجد إشارات واضحة إلى مقاييس معرفية مختلفة تحدد وظيفة الشعر، في رأي الجاحظ، فهو يذهب بوظيفة الشعر بعيداً عن الاستشهاد به في قواعد اللغة أو فهم القرآن والحديث، إلى الاحتفال بأولئك الذين يبدعون الشعر هواية لا احترافاً، كابن وهب والزيات.

وهنا نستعرض، من خلال جولة في تاريخ الأدب العربي عبر العصور، وظيفة الشعر والتحولات التي طرأت عليها نتيجة عوامل ثقافية وتاريخية.

ففي العصر الجاهلي يؤكد ابن رشيق في كتابه (العمدة) أن القبيلة العربية إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها بذلك، فكانت منزلة الشاعر الجاهلي، في رأي ابن رشيق، (تفوق منزلة البشر عموماً)، ووظيفته الأساسية أن يكون لسان عشيرته، يتغنى بأمجادها وأيامها وأنسابها وبمعتقداتها، ولهذا نظر عرب الجاهلية إلى الشاعر نظرتهم إلى الكائن النوراني، لأنهم (لم يكن في أيديهم كتاب يرجعون إليه، ولا حكم يأخذون به) ، فكان الشعر ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، لما فيه

> في المرحلة العباسية نزع الشعر إلى خدمة الطبقة الحاكمة والميسورة وكاد ينحصر في فن المديح والغزل والمراثي

> ظن أفلاطون أن الشعر بلا وظيفة وأرسطو ربطه بالطبيعة الإنسانية

من حكمة وتأثير في قلوب الملوك والأشراف، وفي نفوس أهل البأس والنجدة والكرم، وصار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام، يقولون فيرضى قولهم، ويحكمون فيمضي حكمهم.

ولكن هذه المكانة المرموقة للشاعر الجاهلي والوظيفة التوجيهية للشعر لم تدم طويلاً، خاصة مع ظهور مراكز الثراء القبلي المرتبطة بالسلطة والقوة، فدخلت العلاقة بين الشعراء وسادات القبائل أفق الربح والخسارة، فعطايا هرم ابن سنان لم تفسد زهير بن أبي سُلمى لكنها أفسدت النابغة والأعشى، وهنا صار المديح على قدر العطية، والأوصاف على قدر النوال، وبدأ التحول من وظيفة الشاعر الذي كان حكيم القبيلة، إلى صورة الشاعر الذي تحده مصالحه الخاصة ويسعى وراء المال والجاه، فوضعت بذلك الأسس الأولى لوظيفة التكسب بالشعر.

ومع مجيء الإسلام، حدث تحول نوعي في وظيفة الشعر، فنمط الشاعر القبلي الجاهلي تراجع لمصلحة الدعوة الإسلامية، فكان دور الشاعر هو التصدي لخصوم الدعوة، والإشادة بالقيم الدينية الجديدة، ووصف الفتوح، ورثاء الشهداء، ومثّل هذه التجربة شعراء كثيرون، منهم: حسان بن ثابت، وكعب بن زهير، وعبدالله بن رواحة. وخلال الحكم الأموي اتجه الشعراء نحو البحث عن المجد والثروة، أو دخلوا في المعتركات الفكرية التي وسمت تلك المرحلة، ما فرض عليهم التخلي عن قناعاتهم الشخصية، وتلخصت وظيفة الشعر خلال هذه المرحلة، في التعبير عن المعايير الثقافية السائدة، مقابل الحصول على العطايا المادية، بعيداً عن التحليق في فضاءات الفن الحرة.

في المرحلة العباسية، نزع الشعر إلى خدمة الطبقة الحاكمة والميسورة، وتحولت بغداد إلى نقطة جذب قوية للشعراء والكتاب، أمثال دعبل الخزاعي وأبي نواس وأبي تمام والبحتري والجاحظ، بحثاً عن اتخاذ مسار مهني أو شهرة أو تقرب من البلاط العباسي، خلال هذه المرحلة؛ خسر الشاعر الأولوية التي كان يتمتع بها في العصر الجاهلي ولم يعد الناطق الرسمي، بل تنازل إلى مستوى ممارسة حرفة مربحة تقوم على محض التسلية، وتكاد تنحصر في فن المراثي والمديح والغزل، أما وظيفة الدعاية السياسية التي كان يقوم بها الشاعر في المرحلتين الجاهلية والإسلامية، وصولاً إلى مرحلة الحكم الأموي، فقد تخلى عنها إلى الدعاة وأصبحت وظيفته مقتصرة على التسلية والتكسب.

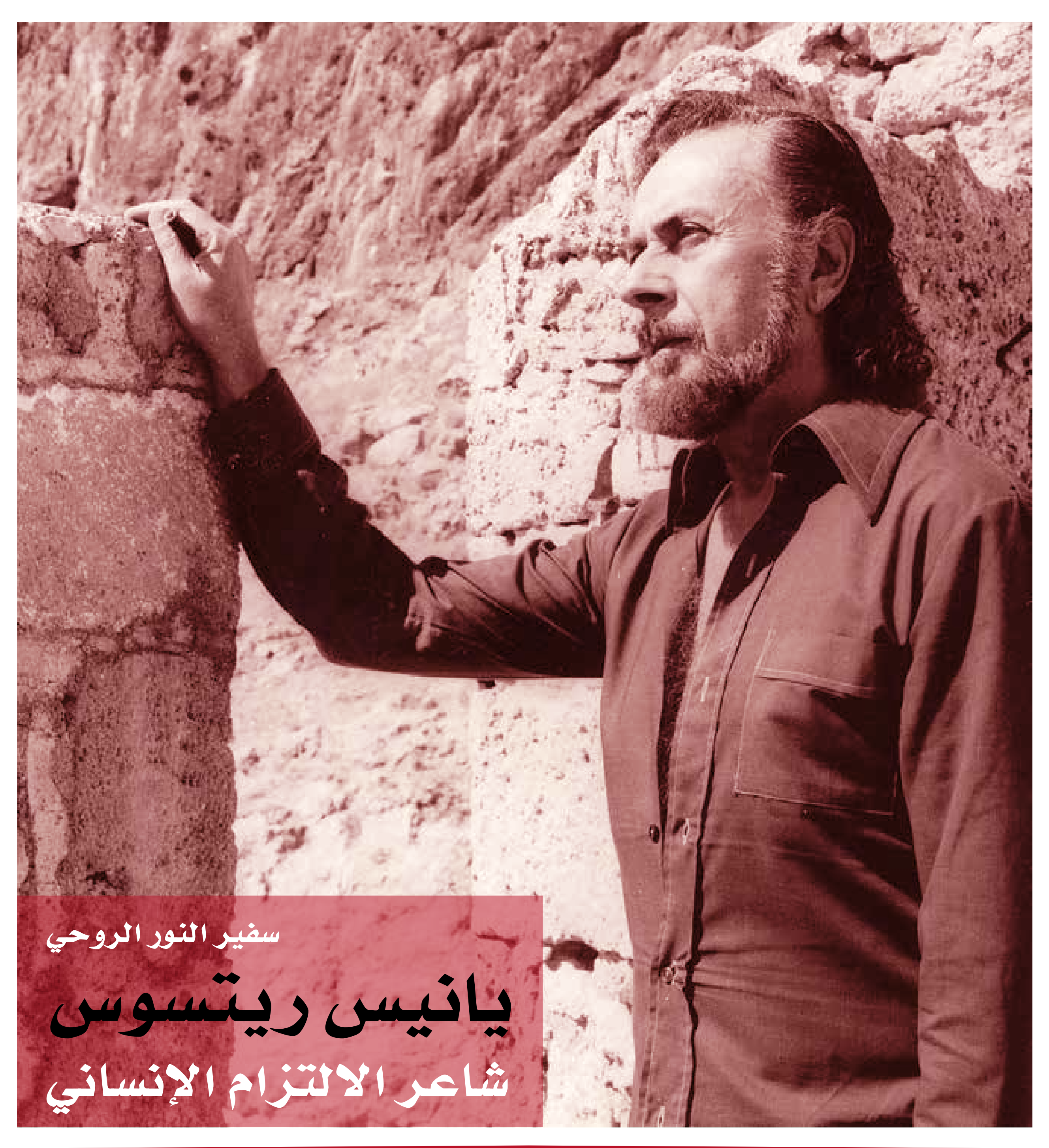
في العصر المملوكي، عكس الشعر كافة جوانب المجتمع السياسية والثقافية والفكرية، فلم يعد الشعراء إلى التكسب بالشعر، لأن ممدوحيهم من الأمراء والسلاطين لا يعرفون من اللغة العربية إلا ما يلزمهم منها لأداء العبادات، فتحولوا إلى المهن اليدوية كـ (ابن الجزار، وابن الكحال، وابن الوراق)، وصار الشعر عندهم هواية يمارسونها، واتصف شعرهم بالسهولة وبالمبالغة في استخدام المحسنات البلاغية، وانكفأ الشعراء على أنفسهم لغياب أي دور لهم في الحياة العامة، ولم يعد الشعر مصدر رزقهم، فاتجهوا إلى طرق موضوعات غاية في البساطة والسذاجة وصلت حد الابتذال أحياناً، واتكؤوا على العامية متأثرين بمجتمعهم غير المتجانس.

وفي العصور الأدبية اللاحقة؛ عصر النهضة العربية وإلى يومنا هذا، اضطلع الشعر بأدوار ووظائف مختلفة، وفق التحولات والمتغيرات والتطورات التي حدثت في كل المجتمعات، وبالتالي، لا يمكن عزل وظيفة الشعر عن الحياة السياسية والثقافية والفكرية، التي هي الأخرى في حالة تجدد وتغير. ولا شك أن الشعراء على مدى تلك العصور، كانوا أصحاب همٍّ شعري قد يكون ذاتياً، وقد يكون موضوعياً، تؤطر ذلك كله التجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر؛ في ظل منظومة قيمية وأخلاقية يفرضها الواقع الاجتماعي المعيش.

تعددت وظائف الشعر عبر العصور والثقافات ما بين الرؤى الاجتماعية والنفسية والفنية الجمالية

عرف العرب الشعر بوظائفه المتعددة منها المقاييس المعرفية واللغوية والدينية

شهد عصر النهضة العربية دوراً مؤثراً للشعر ووظائفه وفق التحولات والتطورات السياسية والاجتماعية والثقافية وغيرها

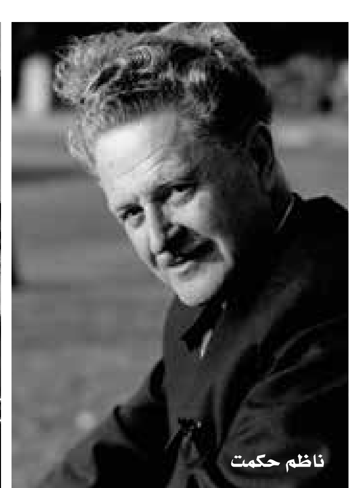


سفير النور الروحي

يانيس ريتسوس
شاعر الالتزام الإنساني

عبده وازن

تحتفي اليونان بالذكرى الثلاثين لرحيل شاعرها الوطني الكبير يانيس ريتسوس (١٩٠٩ - ١٩٩٠م) وتنظم برنامجاً حافلاً، يتضمن ندوات عنه وقراءات ممسرحة لقصائده ومعارض تشكيلية حول شعره. وفي فرنسا التي كانت في طليعة الدول التي ترجمت ريتسوس ونشرت معظم أعماله، واهتمت به حتى خلال الازمات التي اجتازها في حياته. أما عربياً، فإن استعادة هذا الشاعر اليوناني الكبر قد تبدو متاحة أياً كانت المناسبة. فهذا الشاعر كان له - ولايزال - حضور بارز وسط الأجيال العربية المتعاقبة، بدءاً من أواخر السبعينيات ووصولاً إلى الثمانينيات والتسعينيات، حين راجت قصائده المترجمة (دوماً عن الإنجليزية والفرنسية)، وبات لها أثر عميق في بعض الشعراء الشباب المجددين.


ناظم حكمت


فخري صالح

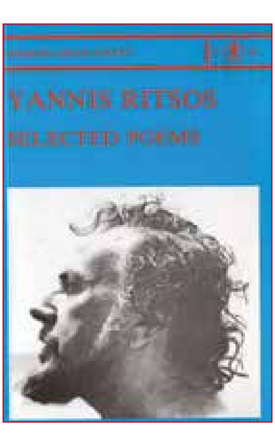
ولم يقتصر أثر ريتسوس على التقنيات الشعرية الجديدة ولا على اللغة أو الأسلوب، بل تعداها إلى ما يسميه فخري صالح في كتابه: شعرية التفاصيل: أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) (المقاربة الشعرية للعالم). وتحت وطأة السحر الذي مارسه ريتسوس على بعض الشعراء الجدد ترسخت (قصيدة التفاصيل)، و(القصيدة اليومية)، وراح أولئك الشعراء يستعينون في قصائدهم بما اكتشفوه لدى الشاعر اليوناني من مثل: العنصر السردي، المشهد، اللقطة الشعرية، المزاوجة بين الأسطوري واليومي، استدعاء الحياة اليومية والتفاصيل.. إلا أن قول فخري صالح بما يسميه (غياب النبرة الذاتية) عن شعر ريتسوس، وسيادة النبرة الحيادية اللذين كان لهما وقع خاص لدى الشعراء العرب الشباب، قد يحتاج إلى المزيد من النقاش. فهل نبرة ريتسوس الشعرية هي نبرة (حيادية) حقاً؟ وماذا تراها تعني هذه الصفة: غياب النبرة الذاتية أم تواريها خلف ستارة التفاصيل والأشياء، التي تمسي لدى ريتسوس أشبه بالمرايا التي تلوح على صفحتها الأرواح والأطياف والظلال؟

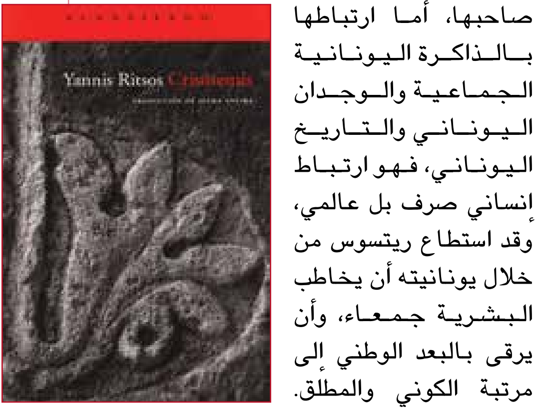
قد يحتاج الكلام عن أثر ريتسوس في الشعر العربي الجديد إلى مقاربة خاصة ليس هنا مجالها، وخصوصاً أن الحافز على استعادة ريتسوس هو الذكرى الثلاثون لرحيله. فالأثر هذا الذي تناوله الناقد فخري صالح، يحتاج إلى قراءة مستمرة تنطلق من شعرية ريتسوس، وتنتهي في شعرية هؤلاء الشعراء. وبدا واضحاً أن أثر الشاعر اليوناني عربياً، يتمثل في قصائده القصيرة وهي تشكل جزءاً من تجربته الشعرية، التي يجمع معظم النقاد على وصفها بـ(التجربة الشاملة). ولعل ما ترجم من ريتسوس إلى العربية اقتصر في معظم الأحيان على القصائد القصيرة، ولم يشمل قصائده الملحمية الطويلة، التي تشكل جزءاً آخر من تلك التجربة. وقد نجح بعض الشعراء الشباب والجدد في انفتاحهم على تقنيات ريتسوس و(جمالياته) الأسلوبية وعلى قصائده الطويلة والرثائية. ولعل الانفتاح هنا يعني التأثر الإيجابي القائم على محاورة المرجع أو الذاكرة وليس على (الاقتباس)، كما يقول النقد العربي القديم، أو الانتحال. وقد عرف هؤلاء الشعراء المجددون كيف يصهرون آثار ريتسوس في بعض قصائدهم جاعلين منها خصائص شعرية بامتياز.

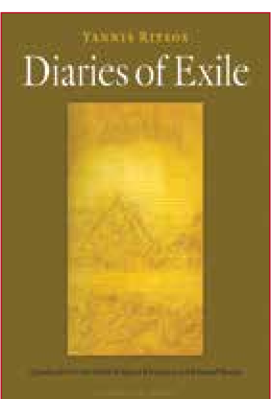
> له حضور بارز عربياً وعالمياً وأثر في الشعراء الشباب المجددين في التقنيات واللغة والأسلوب

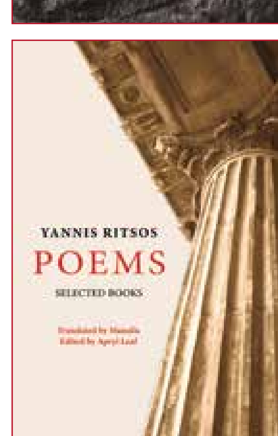
كتب الكثير عن يانيس ريتسوس عالمياً وعربياً وخضع شعره للقراءات النقدية المتعددة: الشعرية والسياسية والجمالية والتقنية. لكن هذا الشاعر أشبه بالبئر التي لا ينضب ماؤها، وتجربته يستحيل على النقد أن يستنفدها، وأن يحاصر نواحيها الرحبة، ليس لأنها تجربة شاملة ومتعددة فقط، بل لارتباطها بمبدأ الحياة نفسها؛ تجربة تتطور باستمرار حتى بعد غياب صاحبها، أما ارتباطها بالذاكرة اليونانية الجماعية والوجدان اليوناني والتاريخ اليوناني، فهو ارتباط إنساني صرف بل عالمي، وقد استطاع ريتسوس من خلال يونانيته أن يخاطب البشرية جمعاء، وأن يرقى بالبعد الوطني إلى مرتبة الكوني والمطلق. فالشاعر خاض معركتين معاً: الأولى معركة تحرير الإنسان في بعديه: الإنسان – المواطن؛ أي الإنسان العادي واليومي والمقهور، والإنسان التاريخي أو الكوني أي الإنسان بذاته. أما معركته الثانية فهي التي خاضها ضد الموت في كل معانيه، وقد خاضها

> تميز شعره بالعنصر السردي والمشهدية واللقطة الشعرية المزاوجة بين الأسطوري واليومي









من أعماله


نيرودا


مايكوفسكي


شارل دوبزنسكي

كشاعر وعاشق، أي من خلال انتمائه إلى الشعر والإنسانية في الحين نفسه.

قد يبدو من العسف حصر شعرية ريتسوس في شعرية التفاصيل أو الحياة اليومية أو الأشياء، فهي شعرية شاملة ومتنوعة. ولعل قراءة ريتسوس كاملاً تؤكد تعدد أساليبه الشعرية وشمولية تجربته. فهو اختبر الأشكال الشعرية جميعها، التقليدية والحديثة، الإيقاعية والنثرية (كتب أيضاً الأغنية الشعبية القائمة على نظام المقاطع اللفظية الخمسة عشر)، القصيرة أو الوجيزة والملحمية، السردية والدرامية، الغنائية والمباشرة. واستطاع فعلاً أن يرسخ تجربته الفريدة المنفتحة في آن على الماورائي واليومي، على الواقعية واللا واقعية، على (العاطفي الكامن في بساطة الأشياء)، (كما يعبر الشاعر الفرنسي أراغون صديق ريتسوس)، على الحميمي والذاتي، على التمرد والحلم وعلى (تعديل الصمت)، (بحسب أراغون أيضاً). الواقع لديه هو لا واقعي واللا واقعية واقعية. الأشياء لا تظل هي الأشياء نفسها والنزعة اليومية والمباشرة، إنما تقوم على انصهار الزمن بالمكان، الحياة بالماوراء، المستقبل بالماضي.

يمضي ريتسوس في التوكيد على (أن ما لا يوجد يوجد حقاً)، وأن اللقاء لا يتم إلا عبر الانفصال، وأن الخارج ينبثق من الداخل. إنه حوار (العتبة والنافذة)، بحسب عبارة الناقدة الفرنسية دومينيك غرانمون، في ذلك العالم الشاسع والرحب الذي هو عالم الشاعر، العالم الحافل بالتفاصيل والأشياء، بالصمت والصخب، بالأحاسيس والتأملات، يقوم شعر ريتسوس على الحوار العميق بين المتناقضات: الواقعي يحاور المجرد، التاريخي يحاور الشعري، الزمن يحاور المكان، والفن يحاور الحياة ...لكن ذلك الحوار لا يتجلى إلا في قدرته على استيعاب العالم وما وراءه، وعلى تأليفهما أو توليفهما في لغة شعرية ذات طلاوة ساحرة، لغة مكشوفة ومجردة، لغة وجيزة ومقتضبة، قائمة دائماً على المفاجآت المتقطعة والمجازية والصورية، وعلى اللقاء الغريب والفجائي الذي نادى به لوتريامون بين المفردات والعلامات.

ولعل وصف ريتسوس بـ(سفير النور الهيراقليطي والبلور الروحي) كما قال عنه الشاعر الفرنسي شارل دوبزنسكي، يعبر حقاً عن خصائص هذا الشاعر الذي ما برحت قراءاته تتعدد وتختلف بحسب القراء أو النقاد أنفسهم، من غير أن تنجو من بعض اللبس الذي يعتريها. فالشاعر اليوناني، وإن أدرج في عداد الشعراء الثوريين الكبار (بابلو نيرودا، ناظم حكمت، مایاكوفسكي، لوركا..) يظل يتفرد بخصال شعرية صرفة، لغة وأساليب وتقنيات. فهو شاعر يوناني بامتياز، شاعر متأصل في تربة الحضارة الإغريقية، لكنه منفتح أيضاً كل الانفتاح على البعد الإنساني والكوني.

ترى ألم يقل ريتسوس: عندما يصبح المرء شاعراً يجعل من نفسه شخصاً كونياً، غامضاً ومجرداً كما لو أنه لا يملك حياة خاصة، إذ إن الشعر هو الذي يكون شخصه وحياته الخاصة وتجربته الفردية؟

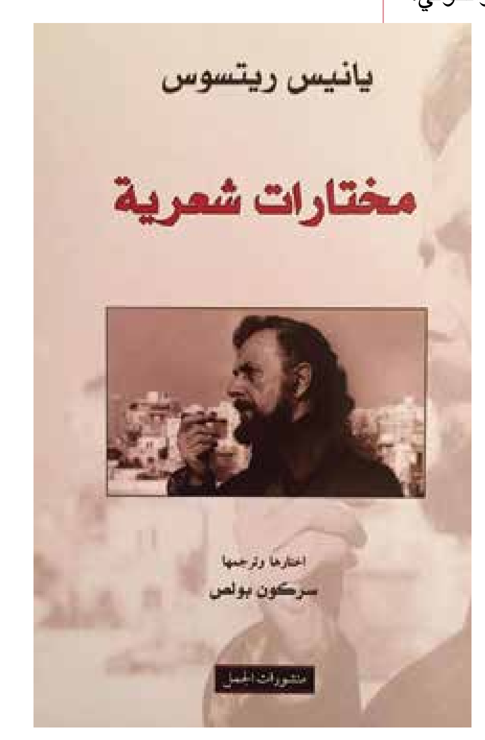
في الذكرى الثلاثين لرحيله يبدو ريتسوس حاضراً وربما أشد حضوراً مما كان من قبل.

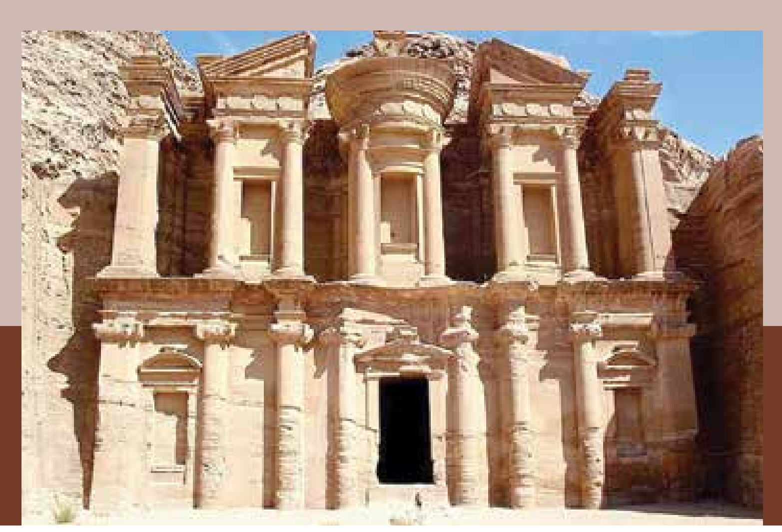
يحضر ريتسوس كشاعر وليس كشخص فقط أو كمناضل حمل هموم شعبه اليوناني والشعوب المعذبة والمقهورة. فشعره بات هو في المقدمة، والتزامه أضحى التزاما انسانياً وشعرياً، علماً أنه لم يكن يوماً شاعراً ملتزماً في المعنى السياسي، ولا سيما المعنى الثقافي الذي رسخه سارتر، مقدار ما كان شاعراً متمرداً في المعنى الطوباوي للتمرد.

> **ارتبط بالذاكرة اليونانية الجماعية والوجدانية والتاريخية مع انغماسه بالإنساني العالمي**

> **لا يمكن حصر شعريته في تفاصيل الحياة اليومية والأشياء**

> **يقوم شعره على الحوار العميق بين المتناقضات ومحاولة استيعاب العالم**




مناز ل في بطون الجبل

فن . وتر . ريشة

- محمود عبيدي.. المكان وذاكرة الكائن
- د. عجاج سليم: المسرح الحقيقي ليس ترفاً
- مهرجان المسرح الصحراوي في دورته الخامسة
- عبدالوارث عسر.. ممثلاً وكاتباً
- محمد فاضل.. تاريخ فني مضيء
- سينما الطريق البحث عن حقيقة الحياة
- مهرجان فلسطين الدولي يمتد إلى مدن عربية

يحاول إيجاد أجوبة منجزة للفن

محمود عبيدي.. المكان وذاكرة الكائن


محمد العامري

من اللافت أن محمود عبيدي (١٩٦٦) فنان أخذ مسألة الفن بمساره الجاد والحقيقي، ليس تمظهراً لقدراته في الرسم أو غير ذلك، فهو ينتمي إلى التفكير الفني الذي يحاول عبره إيجاد أجوبة قاسية للفن تجاه ما أنجز في العالم من موروث، يكاد يصل إلى حد الإعجاز في ما يخص التجريب والرسم وتقنياته، لذلك ظل يتمحور حول إمكانية التجاوز، وإيجاد منطقة ربما تتيح له أن يقف في مساحته الخاصة في خضم الاكتظاظ والتزاحم الثقافي.

انشغل بمشروعه الفني الذي يشكل له موقفاً من الحياة


استحضار المكان وسطوته

فقد جرّب في أكثر من وسيط فني كي يشبع تلك الأسئلة المتوالية والمشروعة، أسئلة الفنان المنشغل بمشروعه الفني، والذي يشكل بالنسبة إليه موقفاً حقيقياً من الحياة. انشغل في فترة ما بوسائط؛ منها التنصيب (التجهيز بالفراغ) والفيديو أرت وفن المواد الجاهزة الأقرب إلى المفاهيمية والدادائية، إلى جانب مفاهيم الرسم والتخطيط والتلوين، وصولاً إلى النحت والتركيب، ما حدا بالفنان عبيدي أن يجرب كل تلك الوسائط من باب البحث عن مدركات جديدة وقوية تشبع حاجات التذكر واستدراج الماضي التليد، الذي يُسخّن برودة مكان هجرته في كندا، فسخونة البيت لا يمكن تعويضها من الناحية النفسية المركبة عن أية أفعال بغير مكانها حتى لو كان الفردوس، فهي طبيعة (النوستالجيا) التي تهجم على رأسك برغم بؤسها لتحفر فيك هواجس حميمة كانت ولم تزل بالنسبة إلى الإنسان.

فما ظهور البيت في أفكاره، إلا فكرة مشتركة هجمت على معظم الفنانين العراقيين في المهجر، وأعتقد أن البيت هنا لم يكن المنال الأسمى كشكل أو طين أو حجر وحديقة، بل هو مركب نفسي متراكم، يؤثث موجوداته في ذاكرة الكائن عبر الرائحة والصوت والأحلام التي سكنته، وطبيعة المشهد الذي يحيط به، وصوت الأب والأم والأشقاء، وصولاً إلى المدونات الصوتية للجيران.. رحم تلتصق بك أينما تحل وتعرّس، فقد اتضح البيت وأصبح قوياً وجلياً في البعد والاغتراب والفقد، فأصبح فكرة للسرد والتوصيف كفيلم عائلي ربما ينفذ ولو بقليل من الألفة.

يقدم الفنان العبيدي امتداداً أكثر تكثيفاً لتجربته الفنية التي امتلكت خصوصيتها عبر إنتاج عمل فني ذي طبيعة خاصة متمثلة بالحرية العالية في التعبير عن موضوعاته الفنية التي تعكس تأملات الفنان في المحيط والحين؛ حيث يقدم الفنان العبيدي مجموعة من العناصر الفنية الظاهرة والباطنة، فالظاهر من العناصر يتمثل في الوجود والإنسان البدائي والسلحفاة والخزائن، لتذوب كل تلك العناصر في مسار السطح التصويري كمادة حيوية، تتحرك في مدار العمل عبر الإيماء والتصريح.

يحاول بذلك استرجاعه عبر الرسم المشوب بالعاطفة التلقائية الواعية، حيث تتحول الشجرة إلى ترميزات الكائن الإنساني، وكذلك الخطوط المتصلة بين البيوتات المختزلة، والتي جاءت بسقوف هرمية لتتجاور مع الحيوانات الأليفة، فهي صيغة البيت الريفي العراقي، بيت بروائح عديدة تنفذ إلى ذاكرة الرسم احتماءً من صدمة الاغتراب، تلك اليد التي صنعت مخططات البيت، جالت في ذاكرة اللوحة كفعل عاطفي وهّاج، فقد شكلت العناصر الموزعة على السطح التصويري سرداً بصرياً لذاكرة المنزل الأول، سواء كانت ضمن وجودها الواقعي أو

> **جهد في البحث عن مدركات جديدة وقوية تشبع حاجات التذكر واستدراج الماضي**


محمود عبيدي

المتخيل والمشفر، فهي رغبة جارفة في استحضار المكان وسطوته على الذاكرة ومدوناتها البعيدة.

لم يبتعد في تخطيطاته بالأسود والأبيض عن تاريخه في الرسم؛ فقد تابعت أعماله منذ أن بدأ يعرض في العاصمة عمّان، حيث تحيز للألوان المتجاورة، تحديداً الأبيض والأسود والرمادي وما بينها، تلك الأعمال التي ابتعدت تماماً عن التزيينة أو مجاملة الجمهور، كانت صادمة لطبيعة العروض في عمّان، فتعبيريته التجريدية قادته بالطبع إلى طبائع مناكفة لأبناء جيله، ومغامرة فيما يخص السوق الفني، حيث نحّى بأعماله من التورط في السوق ومتطلباته التي تضر بالفن غالباً، فهو الإيحاء الذي يحمّله لتلك المخلوقات المختزلة التي تشير إلى وجودها ولا تصرح به.

فلم تنته الحرب من ذاكرة الفنان عبيدي، لكنها تعيش معه كجزء من ذاكرته اليومية، لتشكل ذاكرة ملحّة على طبيعة موضوعاته الفنية، فهي صراع داخلي بين وجود الفنان، وما خلفتّه الحرب من مآس، فأعمال عبيدي لم تكن بديلاً عن آلة الحرب الإعلامية، بقدر ما هي مادة جمالية لفضح زيف الحروب، وما ردمته في الذات الإنسانية من ذاكرة تتأجج من حين لحين، فالحرب تتحرك بصورة مستمرة، فمنذ (داحس والغبراء)، وقبلها (قابيل وهابيل)، لم نزل نكتوي بنارها التي لم تنته بعد، ولن تنته كذلك، فهي صراع (جهلوي) بين أطراف تبتغي إشاعة قناعاتها عبر إقصاء المختلف، فسؤال الفنان عبر التاريخ كان ولم يزل الجهة الأخرى التي تقاوم تلك الشمولية في سبيل إتاحة الفرصة للتنوع والحوار، فلم يكن عبيدي الوحيد الذي يهجس بذلك، بل كان صارخاً ربما أكثر من غيره لإيقاف تلك الدموية عبر أعماله التي تجمع بين القسوة والجمال، كمدونة تنبذ تلك الحروب، فما استعماله لمفردة السيف إلا تذكير لنا بقيمة هذه المفردة في الحروب التاريخية البائدة، حيث لم ترقد تلك السيوف التي وصفت بأسماء كثيرة، منها المهند والصمصام والذالق والبارقة والقشيب والمفقر والأرقب والدائر واللهذام والبتار، وغيرها..

فسلسلة تلك الأسماء التي تحمل صفات دقيقةً لطبيعة القتل، فكان عمله السيوف كإشارة وعلامة قوية على تاريخ الحروب والثأر، فقد جاء العمل ليعطل صفة القتل في مفردة السيف عبر التشابك والانحناء، فتعطيل الصفات الديناميكية للسيف يؤشر إلى نبذ القتل وتجريده من وظيفته التاريخية، ليتحول إلى مشجب جمالي مسالم، وهو جزء رئيس من موقف الفنان من القتل، الذي تمترس في ذواتنا وأصبح أقرب إلى الممارسة اليومية في زمن تعقيدات صور الاحتلال الذي تحقق في الجماعات والأفراد. وما قام به عبيدي من تحويرات لسيوفه هو بمثابة محاولات لتخليص السيف من صفاته العنيفة، والذهاب به إلى منطقة جديدة تنفي صفاته الأولى، وأعتقد أن هناك علاقة غير مباشرة بين تلك السيوف.

أحذية عبيدي، التي تناغمت مع حدث الزيدي هي الصورة المثلى للإنسان، والحذاء هو القيمة السفلى للإنسان، فهي علامة على قوة التحقير والرفض لفكرة الاحتلال، حيث اتخذ العمل شكله الأيقوني القوي ليصبح علامة فارقة في التاريخ السياسي العراقي، ليذهب باتجاه أدواته الفنية لتغييره عبر الفن والإعلاء من فردانيته وشخصيته التي انتهكت من مسننات الحروب، حيث يستعيد محمود عبيدي منطقة نازفة من ذاكرته، مشهد قتامة الحرب بكل تجلياتها، تلك التي فككت مفاصل المدينة والمجتمع على حد سواء.

فعنصر الإنسان مثلاً يظهر كما لو أنه بقايا مدمرة من إنسان غير مشذب، أراد له الفنان أن يكون كائناً أسطورياً عبر الخطوط العنيفة والتصرف بالنسب الجسدية للإنسان، وينطبق ذلك على طبيعة وجوده، ما أعطى الشكل صفته التعبيرية المؤثرة، التي تحيل الرائي إلى رائحة الواقع بصورة مخالفة دون أن تفقد صفاءها.







من أعماله

ظهور البيت في أفكاره وأعماله إنما هو فكرة مشتركة لكل الفنانين العراقيين في المهجر

الإنسان والسلحفاة والخزائن والحذاء عناصر تتحرك في مدار العمل عبر الإيماء والتهريج

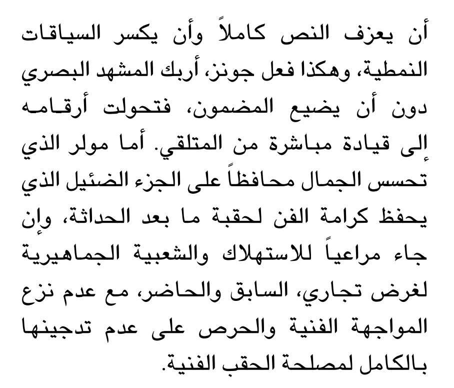
الإيقاع في التشكيل



نجوى المغربي

تنطوي المادة على مغزى مؤثر في حضارة اللوحة، يجعل سعيها دؤوباً نحو النغم الداخلي للصورة، فالجوهر المرئي والعلائق خلفية أرستقراطية لعلاقة الرسم بمساحات الانسجام الخفي، في أسطورة فضاء الجمال المتنامي بإيقاعه المحرض للعقل، تبرير للحياة يتمحور في اندماج نموذجي، وتطويع الخامة لركوب المرسومة بمنهجية دهشة كاندينسكي المتغنية بأحمر دون الخوض في تفاصيله الجزئية، التي وهبت لغيره الحياة مبعثرة في ألوان أخرى، ومع ذروة الحركة إلى الفعل الخارجي (كان بولوك مارا) من قلب اللوحة إلى الهدف الأشمل المتناغم، مع اللاوعي والثاقب لتقليديتنا، بعيداً عن لمسات الفرشاة الناعمة، هناك وسط آخر يرجرج المادة الحجرية والرملية والزجاجية، آملاً في انبعاث صوت نغمي آخر أبعد من الماضي، ومتقدم على الحاضر ويقول للمستقبل هناك ميزات أخرى غائبة وعلينا تلوين العدم واستحضار الغائب من الفوضى المزعومة عند التقليديين.

إن ميزات التون العالي أنه أحدث نوعاً من التحام بين رقائق معدنية مختلفة أرقت سمع المنحوتة وصخبت الجو حولها، حتى إنها جمعت فيها سريالية ودادئية وتكعيبية في آن، وكأن دوبوفيه تعمد أن ينفلت بمنحوتاته من نظام أرق وحدانية الهدف التشكيلي بطالب واحد في مدرسة صارمة، هذا الفنان الطالب عليه أن يقف عند تتمة العمل ويفتعلها أو يترك نافذتها مفتوحة، حتى لا ينزلق لمنظومة مدرسية أخرى، ونغمة خارج النهاية المقررة، اغتراب وفردية مفرطة كسرت الحاجز، وعبرت الخط الفاصل بين الفن والحياة، في لحظة ذابت الفوارق وعلا ضجيج اللوحة، وأصغت الحياة إلى ضوئيات وروائح العمليات التشكيلية، وعمدت الموتيفات الملونة المتحركة لمطاردة الجامد من الحجم والهزال اللوني، فاستبدل (فازريلي) كراسي الإضاءة والعتمة مؤكداً تبادل الأدوار من السطحية إلى العمق وتحرير الفنان من قوالب الجمود المجتمعي والفكري، وعلى أقل جزء من اللوحة أن يعزف النص كاملاً وأن يكسر السياقات النمطية، وهكذا فعل جونز، أربك المشهد البصري دون أن يضيع المضمون، فتحولت أرقامه إلى قيادة مباشرة من المتلقي. أما مولر الذي تحسس الجمال محافظاً على الجزء الضئيل الذي يحفظ كرامة الفن لحقبة ما بعد الحداثة، وإن جاء مراعياً للاستهلاك والشعبية الجماهيرية لغرض تجاري، السابق والحاضر، مع عدم نزع المواجهة الفنية والحرص على عدم تدجينها بالكامل لمصلحة الحقب الفنية.



تحقق ذلك في (مجنون الطواحين) التي حافظت على الإبداع برغم تسليطها الضوء على مساحة ما طال البشرية من صراع غابي بين أدوات القديم والحديث وعناصرهما، طارت الأجساد عند دانييل بورنو وظلت أقدامها ثابتة على الأرض في مواجهة بين عنصري الحياة، ضوء وظل، سكون وحركة، ذكر وأنثى، أبيض وملون، خلف وأمام.. وكلها مدلولات لانهائية، تحقق صراعاً بين الوعي والروح والجسد، فاز اللون فيها بمدلولات وإشارات (بورن) أسيرة الإنسان على كل الصُعد، أما (جون تانجلي) المتصدرة أصواته من رأس اللون بعيداً عن العجلات والأسقف في مواجهة ساخنة عنيفة بين معطيات وأشكال الحياة في الوعي الحاضر واللاوعي بالزمان والمكان، وهو ما يتصدر فيه جون الجميع من حيث الصوت اللين الذهني أولاً قبل الهيكلي، وهي مرحلة أكثر تعقيداً من فعل وجرأة دوشامب، غير أن متلقيها يظل محظوظاً بمعالجة الفنان الراسم للحفاظ على وشائج العلاقات بتفكيك الخامات وتشطيرها بشكل نحتي داخل المصبوغة، وهو ابتكار مرعب يمكننا بعد تلقيه الاعتراف بأن للون صوتاً وهو يتحرك داخل اللوحة وداخلنا.

إن التحول إلى مفاهيم جديدة في التشكيل لا يخلو من جذور جمالية، وهي بالتالي ما يشكل الحركة الأدائية والفزيائية لتفرد المرسومة، يختلف في ذلك رد الفعل الفني للتشكيلي، فبعضهم اكتفى بإزالة غبار اللوحة، بينما عمد آخر إلى تكريس حركات اهتزازية مضافة إلى الخط واللون وحجم الشكل، ويأتي المتفردون لتصوير النتائج بعد تجاوز الزمن، فنجد حركات دادائية تتجاوز البناء فيما بعد القرن العشرين، وتسخر من تأنق الأولين، ولا نستطيع إغفال أن جلهم يطرحون أفكارهم الفلسفية من واقع درجات الصوت في أداء الفرشاة، ولعل (كالدر) حين قاد الأداء الحركي في المنحوتة، لم يقس وزن الخام، بل لعل ذلك لا يعنيه، وعلى الأغلب كان ثقله وتنوعه هو مبتغاه لإضافة صوت ونغمة أعلى من أصوات المجتمع، لكنهما لمصلحته من وجهة نظره، عكس (تاكيس) الذي رأى أن اللون المنير هو ضوضاء في اللوحة، يعطل عمل التلقي ويشوش حواسه، وفي قضية انبساط مسطح اللوحة تظل مفصليات (رايلي) المهندسة قبل التشكيل واقعة بين التلقي والتنفيذ، واختلاف الرؤى وصوت الدوائر كاملة أو منقوصة على الأسطح المنبسطة المسيطر على زمانها الفنان بكل إحكام، ومع تفاوت حجم الحدث وكمّ الظلال والأحداث الملقاة عليه، وجد البعض وفي مقدمتهم (جوجان) أن ذلك خطابات تختلف لهجتها وارتفاع صوتها، من امرأة إلى طفل ومن حجر إلى نبع.

هذا التحليل الفني اهتم به (سيزان) قبل شروعه في بنائه الفني، فعكف على سماع صوت من مشى على الطرق والحقول والجسور قبل تجسيد شخصياته، وهو أمر لحظي لا يتعدى زمن تمايل النفس لسماع أسطوانة، ولعله في عناصره تجسد أروع تجسيد في (لاعبو الورق)، فالمسافة ما بين العين المتلقية واللوحة، هي حجم أميال الأصوات الصاخبة أو الخافتة لمنحنيات التراكيب، التي هي الجزء المصغر من الكون الكبير، قد يبالغ في التجريد الغنائي إلى حد السقوط فيه، واعتماد الصوت بديلاً عن حمولات ثقافية وحضارية في ارتجالية فريدة وحالات توثيق غيبي غير معلن من ذهنية الفنان إلى الذائقة القرائية للمتلقي مباشرة، (موندريان) قائدها في متوازيات الأضداد بين بارد اللون وحاره، حررها (كاندنيسكي) في تواشيح الصوت الفلسفي، عبر دلالات مدهشة بين الرقص والغناء، وهذا هو جوهر العلائق اللونية – ارتجالات – مرسومته ذات العلاقة الوسطى بينه وبين (سيزان) وحتى تجرده التام في النقاط الحمراء، طفرة قراءة الذات ذات الصوت الأعلى.

> **استبدل (مازريلي) كراسي الإضاءة والعتمة السطحية بالعمق ليحرر الفنان من الجمود الفكري**

يلقى اهتماماً عربياً وإسلامياً

يعقوب شاورية: فن الخط حافظ على أصالته وجمالياته


جمال عقل

يعتبر الخط العربي من الفنون المهمة في مسيرة الفنون الإسلامية عبر السنين، وقد شهد هذا الفن العديد من المراحل التطويرية، عبر الكثير من التجارب والمساهمات الفنية لعدد من الخطاطين، حتى وصل إلى ما وصل إليه من الحضور اللافت في الفن العربي والعالمي... نلتقي مع أحد الخطاطين الذين اشتغلوا على هذا النوع من الفن وبرعوا فيه عبر نتاجهم الفني المميز بكتابة كافة أنواع الخطوط العربية، من خلال لوحات فنية، تعمل على ترسيخ هذا الفن، وتوثيق مراحله، هو الخطاط الأردني يعقوب شاورية..

- حدثنا عن تجربتك مع كبار الخطاطين؟

– من يُمن الطالع أن دراستي لفن الخط العربي تزامنت مع فترة ازدهار ونضج هذا الفن الرفيع، ومع اهتمامي المسبق والذي هيأني لتلقي الخط من منابعه الصافية، كأستاذنا الكبير الراحل هاشم البغدادي، إذ تلقيت فن الخط العربي على يد بعض تلامذته وممن سار على نهجه، مثل الحاج مهدي الجبوري والدكتور سلمان إبراهيم وحميد السعدي وعمر الرفاعي وجاسم نجفي وعباس البغدادي.

وكان ممن أجازني بخط النسخ والثلث والنستعليق، شيخ الخطاطين العراقيين الحاج مهدي الجبوري (١٩٢٦–٢٠١٥م)، ولا يفوتني كذلك ذكر من تربطني بهم علاقة الخط مثل عبدالله عثمان، ونقيب الخطاطين المصريين مسعد خضير البورسعيدي.

- أين يقف الخط العربي من الفنون الأخرى اليوم؟

– يعتبر الخط العربي العمود الفقري للفن الإسلامي، إذ حافظ على أصالته عبر قرون مرت جنباً إلى جنب مع لغة القرآن الكريم، فبرع كبار الخطاطين وتنافسوا على كتابة نُسخ من المصحف الشريف بخطهم، وأصبح هذا الفعل مُزكياً ومضماراً للسباق في أقطارهم، كما تفرع عن هذا الفن ما يعرف بفن الحروفية، فتشكلت لوحة التشكيل الحروفي، وأخذت بعداً جمالياً مبهجاً ومبهراً على يد كبار الخطاطين، والتشكيليين أيضاً، كما تفرعت الزخرفة كذلك على هامش فن الخط لتدخل مجال الفن التطبيقي التشكيلي.

- ماذا تنصح من يرغب بتعلم الخط العربي؟

– أتوجه لمن يرغب بتعلم الخط بأن يأخذه من أصوله، والالتزام بأخذه على يد أستاذ مجاز ومقر له بالأهلية، وأن يلتزم بدراسة نوع واحد من الخطوط العربية، ولا ينتقل إلى غيره إلا بعد أن يجيده ويُجاز فيه، كما أن للقرطاسية بُعداً مهماً في تعلم الخط من ورق وحبر، كالحبر العربي الذي وفقت بحمد الله في تصنيع نوع من الحبر حمل اسمي لدى الخطاطين، وهو الحبر اليعقوبي الذي لاقى رواجاً بين العديد من الزملاء الخطاطين في مختلف الأقطار العربية كما دونت به بعض النسخ من المصاحف.




من أعماله


يعقوب شاورية


هاشم البغدادي


خضير البورسعيدي

عباس البغدادي

- حدثنا عن مشاركتك بفعاليات الشارقة للخط العربي؟

- تعطي الشارقة الخط العربي أهمية كبيرة من خلال المعارض والفعاليات المختلفة التي تهتم بهذا الفن، وكان لي مشاركة ببينالي الشارقة عام (٢٠٠٦) ضمن خط الثلث والنسخ والإجازة، ولي العديد من الأعمال المقتناة هناك، إضافة إلى قيامي بعمل ورشة فنية في فعالية مهرجان الفنون الإسلامية خصصت لصناعة الحبر التقليدي، وورشة أخرى لصناعة وتحضير الورق المقهر. إضافة الى عمل ورشة لخط النسخ على هامش مهرجان الشارقة للفنون الإسلامية أيضاً.

- كيف ترى الاهتمام بالخط العربي من المؤسسات الثقافية في الإمارات؟

- كلمة إنصاف تقال، إن الفعاليات الثقافية لحكومة الشارقة قد أولت الخط العربي اهتماماً خاصاً من بين المنظومة الثقافية العربية، وكان على رأسها اهتمام صاحب السمو حاكم الشارقة، وذلك من خلال العمل على تحفيز هذا الفن من خلال الفعاليات المختلفة للفنون الإسلامية خاصة.

كما أنوه هنا أيضاً في هذا المجال بتبني المعارض الفنية للخط العربي في الإمارات، ولا يفوتني هنا التذكير بالدور الرائد للمبدع محمد المر، والذي عمل على نشر ثقافة اقتناء لوحات وأعمال الخطاطين.

- هل أنت مطمئن إلى مستقبل الخط العربي؟

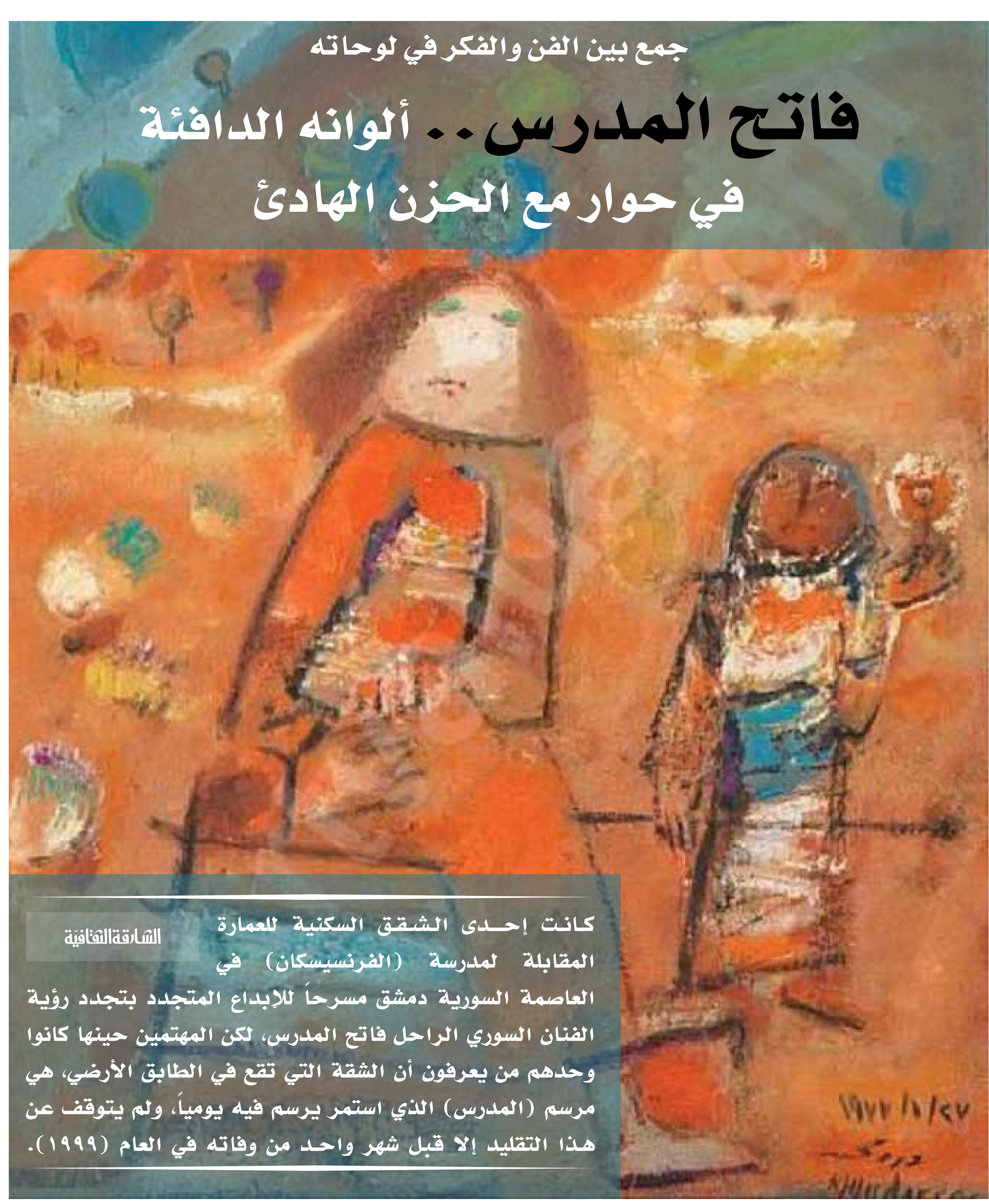
- نعم أنا مطمئن إلى مستقبل الخط العربي، لأن هذا الاطمئنان يعود أساساً للغة الأم، اللغة العربية الشريفة، اللغة التي هي وعاء ديننا الحنيف والقرآن الكريم، فالله تعالى تعهد بحفظ كتابه الكريم، وهذا حفظ حقيقي لها كذلك.

- كيف ترى تأثير التكنولوجيا في الخط العربي؟

- التكنولوجيا سلاح ذو حدين، إيجابي وسلبي معاً، الإيجابي يتمثل بتقنيات السرعة واللون والتوصيل ليس إلا، بينما السلبي هو العجز عن استخدام وهج الإبداع وسر إعجازه، فاليد المبدعة لا يمكن أن تجاريها الآلة الصماء على الإطلاق، وذلك انطلاقاً من أن عيون الفنان في إصبعه، وإبداعه سرّ يبوح به ويسري من الفكر والوجدان.

جمع بين الفن والفكر في لوحاته

فاتح المدرس.. ألوانه الدافئة في حوار مع الحزن الهادئ



كانت إحدى الشقق السكنية للعمارة المقابلة لمدرسة (الفرنسيسكان) في العاصمة السورية دمشق مسرحاً للإبداع المتجدد بتجدد رؤية الفنان السوري الراحل فاتح المدرس، لكن المهتمين حينها كانوا وحدهم من يعرفون أن الشقة التي تقع في الطابق الأرضي، هي مرسم (المدرس) الذي استمر يرسم فيه يومياً، ولم يتوقف عن هذا التقليد إلا قبل شهر واحد من وفاته في العام (١٩٩٩).

الشارقة الثقافية

وفي كل صباحات دمشق المتنوعة المناخ، كان حضور (المدرس) يتناثر فناً على سطوح لوحاته، في جو خافت الإنارة، محاط بلوحات مازالت في بداياتها، وأخرى مكتملة، حيث كان يعرف متى عليه أن يضع لمسته اللونية الأخيرة.

يرتبط اسم الفنان د. فاتح المدرس (١٩٢٢- ١٩٩٩) بالحركة التشكيلية السورية، فقد كان أحد مؤسسيها وأشهرهم، وكان لتنوع أماكن دراسته الأثر الكبير في أعماله وتنوع أساليبه، فقد درس في أكاديمية الفنون في روما عام (١٩٦٠) وتأثر حينها بالسريالية، ومن ثم درس في مدرسة الفنون الجميلة في باريس لمدة ثلاث سنوات في بداية السبعينيات، قبل أن يعود إلى دمشق، ويقدم للعالم لوحاته، التي تجمع بين الفن والفكر معاً، بأسلوب لا يشبه أساليب غيره من الفنانين.

وفسر هذه التجربة المتفردة في أحد الحوارات حين قال: (الثقافة ضرورية، ولكن ليس كمتأثر بفنان أو عدة فنانين، إنني أتحاشى التأثر لأن التأثر الثقافي شيء وهو ملك للجميع، لكن التأثر بوضع روح أعمال فنانين آخرين شيء آخر).

و(المدرس) الذي تشبعت لوحاته بمشاعر ترجمها حالات لونية متنوعة، إذ كان لمجاورة الأحمر مع الأسود وطريقة معالجته قدرة على منح الإحساس بالقوة والدفء معاً، فهذا التجاور قادر على نقل المأساة أو الوحدة والغربة، وغيرها من انفعالات يمكن ترجمتها بصرياً وفكرياً، بحسب رؤية وثقافة المشاهد حين يذهب إلى مناطق عدة قد لا يقصدها الفنان.

وفي بعض الأعمال تصبح الألوان وما يدور بين زوايا اللوحات من مواضيع وسيلة لنقل ذلك الحزن الذي فرضه المدرس على نفسه كونه فناناً ملتزماً يتفاعل مع هموم الناس.

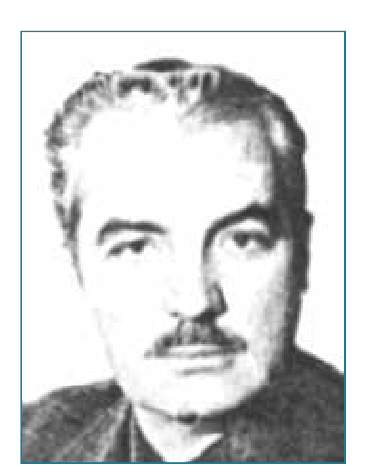
ذكر ذات مرة: (يوجد حزن في أعمالي، ولكن ليس إعلامياً مباشراً، إنما يشعر به الناس على مهل عبر حوار هادئ مستمر).

أمام لوحات تحتمل مئات التسميات، في وقت يعود فيه الاسم في العصر الحديث إلى أصله المجرد، كان (المدرس) لا يحار كثيراً، في اختيار العناوين التي توحي بدلالات غامضة مثل لوحة (زائرات الفجر) التي رسم فيها ثلاث نساء، ولكن اختار عنوانها من حدث مؤثر في حياته. وفي مرات أخرى تأتي العناوين مُحَملة على تفاصيلها الموجودة في الواقع، والتي تَبقى منها الملامح القريبة إلى التجريد، والتي ميزت أعمال (المدرس)، حيث خط السماء ممتد إلى اللا نهاية، قد جاء بعد تكوين متجذر بالأرض مثل لوحة (كفر جنة) أو لوحة (في جبل القلمون). وعناوين أخرى تبرهن على ارتباط (المدرس) بالكلمة، وتقديمه العديد من التجارب بهذا المجال، والتي لم تخلُ كلوحاته من هدفٍ إنساني، حيث كتب القصص القصيرة التي تحولٍ بعضها إلى فيلم سينمائي بعنوان (عود النعناع)، كما كتب الشعر وأصدر مع حسين راجي ديوان (الزمن الشيء).

والتحول من اللون إلى الكلمة عند فاتح المدرس كان يبرره أنه جاء (بدافع الشوق الداخلي في فكر لديه مجال على التعبير بالتجريديات والعبارة مكونة من تجريد خالص). ولهذا كان يعتبره عالماً أصعب من عالم الرسم، كون الكاتب يكتب للعيون الأخرى الموجودة في المخ.

فاتح المدرس، الذي ترجم عبر لوحاته علاقته بوطنه، وحضاراته القديمة، مدفوعاً باللون والظل والنور، على إيقاع سمفونية تجريدية أحياناً تتناغم بتدرجات حارة تحمل انتماءه الشرقي، مثلما تحمل انتماءه لقوانينه الفنية الخاصة، فقد كان يستخدم اللون الأسود بكل قساوته، وبهذا يعد من أوائل الفنانين السوريين، الذين استخدموا هذا اللون بكل جرأة، خاصة أن معظم الفنانين لم يستخدموه إطلاقاً مثل فناني المدرسة الانطباعية، بينما ذهب بعضهم للقول إنه العدو الأول للفنان.

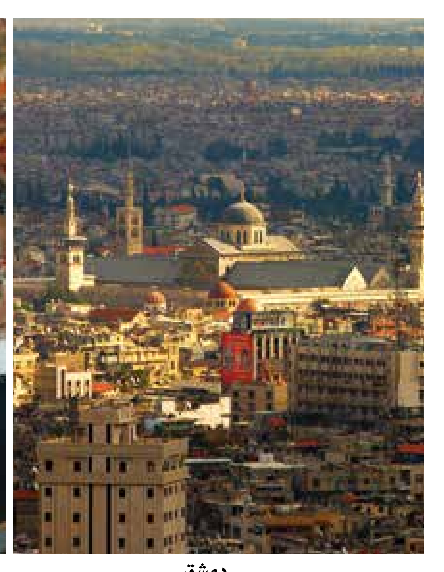
فالمدرس الذي بدأ تجربته سيريالياً، كان يحرص على التحول إلى فضاءات جديدة من الأساليب الفنية، وما يجمع بينها كلها، هو أنه كان قادراً في كل المرات على أن يكون متمكناً من كل تجربة يخوضها، لتؤهله جميعها ليرسم خطوط وجوده المستمر في الزمن، وإن غيبه الموت لكن ما زالت لوحاته تنبض بإبداعه في أنحاء العالم، فقد ترك فاتح المدرس لوحات ورسومات لا يمكن حصر عددها، تحتل مساحة من جدران المتاحف، أو جدران عدد من الشخصيات الاعتبارية أو العامة، في الوطن العربي والغربي، منها المجموعات التي اقتناها الكثير من متاحف وقادة العالم. وهكذا يستمر فاتح المدرس بالوجود في الزمن، استمراراً للفن والإبداع على مر السنين.



حسين راجي

تفاعل مع هموم الناس وترجم انفعالاته بتصوير أحاسيس الوحدة والغربة

لوحاته تعكس العلاقة مع الوطن بتدرجات لونية شرقية تعبر عن حضارته



دمشق

فاتح المدرس



لينا أبوبكر

«ماركوفا»

بين الأسطورة وضربة الحظ!

قد تكون مصائب قوم عند قوم فوائد فعلاً، فبعد استغراق المشهد الفني في روسيا بالنمط التقليدي، الذي دخلت به بوابة القرن العشرين، قرر نفر من تجار المسرح الروسي الإمبراطوري الهجرة إلى باريس، حاملين معهم أفكارهم الثورية، التي تعينهم على التمرد والانحلال من عقدة الأنماط البالية، وعلى رأسهم المدعو (سيرجي دياجلييف)، الذي خفف من وطأة الزخرفات المسرحية الإمبراطورية الطابع، مكرساً لاندماج حيوي بين التصميم والموسيقا والرقصات، متجنباً الرسمية الباذخة والأداء الصامت في الأداء، والعرض المطول ضمن لوحة كاملة، إذ قسم القصة المسرحية إلى ثلاث أو أربع قطع، مع فضفضة في التعبير الحركي على المسرح.

لم يتوقف الأمر عند هذا فقط، بل كانت رؤية دياجلييف تنسحب على الأزياء المسرحية التي قام بتغيير ملامحها، معتمداً على أسماء ذهبية في عالم الفاشن، مثل (كوكو شانيل)، وعلى لوحات مزجت بين التكعيبية والشعبية بريشة بابلو بيكاسو، ما جعله يتحرر من روسيته، وهو يحاكي الغرب الأوروبي بأدواته وفنانيه وروحه العصرية، وهو الذي لم يعد إلى روسيا أبداً، للعشرين سنة القادمة التي قضاها بمسرح باليه متجول، أوصله عام (١٩١١) إلى لندن؛ مدينة الذهب!

هذا التاجر الذي تحكمت عواطفه المضطربة بمسيرته المهنية، وقد فصل أعظم مدربيه إثر نوبة غيرة ألمت به بعد زواج المدرب بإحدى الفنانات، هو ذاته الذي التقط البجعات من على قارعة الصدف، ليحولهن مع الزمن إلى أيقونات، بالكاد يعلم عنهن هذا الجيل شيئاً!

ماركوفا (Alicia Markova)–١٩١٠–٢٠٠٤ أول راقصة باليه بريطانية كما يحلو للتلغراف البريطانية أن تعرفها، كان لها الدور الأساسي والفعال في تطوير مسرح الباليه البريطاني.. مدربة رقص ومؤسسة لمدارس الرقص الكلاسيكي، تلقت تدريبها الاحترافي على يد الروسي سيرجي دياجيليف، أستاذها الذي قضت برفقته معظم حياتها المسرحية، يعدها نفر معين من نقاد الحركة المسرحية في بريطانيا، واحدة من أعظم راقصات الباليه الكلاسيكي في القرن العشرين، وواحدة من اثنتين معترف بهما كأهم واجهتين يتصدران مسرح الباليه الإنجليزي، فقد أسست مسرح الباليه الملكي، ومسرح الباليه الأمريكي، وهي مؤسسة مشاركة للمسرح الوطني الإنجليزي للباليه!

> اعتبرت نجمة المسرح البريطاني ونالت العديد من الجوائز وأسهمت في تأسيس أعظم الأكاديميات الفنية

أطرافها الضعيفة الواهنة كانت وراء احترافها للباليه، كرقص علاجي بالدرجة الأولى، لم يكن وراءه أي شغف يذكر ولا أحلام ولا طموح، إنها مجرد مصادفة مرضية، أدخلت هذه البجعة الميتة إلى مسرح الهياكل العظمية الراقصة، ويا للمفارقة العجيبة الغريبة، فهي تؤدي أول عرض مسرحي لها في سن العاشرة، في تجسيدها الإيمائي لدور سالومي (الصغيرة أليس) في العمل الفولكلوري الشهير (ديك ويتنغتون) الصبي الفقير الذي حولته أجراس عاصمة الضباب لاحقاً إلى أكبر أثرياء بريطانيا، ثم إلى عمدة لندن، بعد أن باع قطته لإحدى المناطق الموبوءة بالجرذان، فهل تضحك، أم تبكي أيها القارئ من هذه الحكايا التي تلعب بمخيلة المحرومين والجوعى وفقراء الأحياء المنسية وشهداء الطاعون.

انتمت ماركوفا لأكاديمية الرقص الروسية التي أسستها الأميرة الروسية الفنانة (Serafina Astafieva) في تشيلسي أرقى الأحياء اللندنية، تلقت دروس الباليه على يديها ضمن عروضها المسرحية الكبرى مع سيرجي دياجيليف، قبل أن تتسبب هويته الجنسية المضطربة بصراعات انشقاقية، تلت اختطافه التجاري لماركوفا في عمرها الثالث عشر، وقد صممت شركته (Ballets Russes) رقصات جديدة خاصة بها، قامت بأدائها في عمرها الرابع عشر، علماً أنها انضمت لقافلة من عظماء القرن العشرين، ساهموا بإبداعاتهم المختلفة في شركة دياجيليف إياها، وعلى رأسهم الفنان بابلو بيكاسو، فمن الذي يدين للآخر بالمجد؟ المصادفة، أم المرض؟!

على أية حال، لم يستمر هذا الاحتكار طويلاً، فقد توفي المنتج المشبوه، وأصبحت ماركوفا في إنجلترا إمبراطورة لأرض الذهب، فترأست أقدم وأعرق شركة باليه Rambert Dance Company في المملكة المتحدة، وهي أول من قادت مسرح الباليه المتجول في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد شاركت بعد الحرب العالمية الثانية في فيلم هوليوود (أغنية لملكة الجمال جولي).

ومن أشهر أعمالها: (جيزيل والبجعة الميتة)، ولكن أهم نقلة حقيقية في تاريخها، كانت في مهرجان الباليه، المسرح الجماهيري المتنقل بين الأحياء الشعبية الأقل تقليدية، ومن خلال حصص تعليمية لتصل إلى جمهور جديد، يترجل عن البرج العاجي للباليه، ويخرج من إطار البرجوازية وطبقة النبلاء!

ماركوفا، كانت مدعومة من جهات معينة، مهووسة بقيادة التغيير، وحرف المعايير المسرحية والمقاييس النقدية لرقص الباليه، وكان حرصها الأكبر هو إحداث انقلاب حداثي على الموروث الأدائي والرؤيوي لهذا الفن، وقد نجحت بذلك فعلاً، فقد امتد تأثير هذه الثورة المسرحية على آسيا والشرق عموماً، وربما يكون عرض ماركوفا لأدوار ميثولوجية من الأساطير الهندية، مثل (رادها كاريشنا)، مع الفنان الهندي الغريب: (Ram Gopal)، خير دليل على هذا السعي.. يصاحبه استثمار مادي محموم، فلهذه الفنانة الفضل بتوفير أسعار زهيدة كتحفيز تجاري على هذا الفن، من أجل نشره على أوسع نطاق بين الطبقات المتوسطة أو حتى الأقل بقليل!

تقاعدت في بداية الستينيات بعد أن تجاوزت الخمسين من عمرها، لتتحول من فنانة أسطورة إلى مدرسة ومصممة رقصات باليه، بل وتم تعيينها أستاذة جامعية لتدريس الباليه والفنون المسرحية، والدروس المتلفزة للماجستير، وحاكمة لأكاديمية الرقص الملكي.. قبل أن يتم تكريمها في حفلات وندوات ومراسم احتفائية عديدة.

توفيت بعد إصابتها بجلطة دماغية، وحازت العديد من الجوائز منها: أفضل امرأة في العالم لعام (١٩٥٧)، جائزة الملكة إليزابيث الثانية التابعة لأكاديمية الرقص الملكية، وغيرها. ولكن السؤال الحقيقي وراء كل هذا التفخيم المجاني لها، والتي ربت على يد تجار الصفقات: من هي الأجدر بكل هذا المجد المطاطي؟ من التي يعود لها فضل السبق بإنشاء مسرح الباليه الإنجليزي والباليه الملكي والمشاركة في تأسيس الأكاديمية الملكية للرقص التي تعتبر الآن أعظم أكاديميات تعليم الرقص في العالم؟

إنها معلمتها الروسية (Tamara Platonovna Karsavina)، مع أن صحيفة التلغراف البريطانية لها وجهة نظر تخالف التاريخ، لأنها تعتبر ماركوفا متفوقة على كل زميلاتها، حتى وإن كانت تلقت تقديراً أقل من المعجزة Margot Fonteyn التي بدأت الرقص وعمرها أربع سنوات فقط، فهل تصدق التاريخ أم تطلب من التلغراف أن تقر بالحقيقة..

ولاشك أن أداء ماركوفا في مسرحية (جيزيل) عبقري، ومشحون بالمرونة الجسدية المطواعة، والخفة الأدائية الجبارة، ولاشك أن لها أثراً معيناً في مسيرة الفن المسرحي في تلك الفترة، ولكن هذا لن يعني أبداً أنها أسطورة الأساطير، كما تروج بعض الحركات المسرحية، لأهداف تجارية أو تاريخية أو أخرى لا تخفى على العميان، بالنهاية التاريخ ليس ملكاً لجهة، ولا لشخص، وهو ليس صنيعة نفر، أو فورة غضب، أو هوس تجاري، أو متع محرمة، والتاريخ الذي يُنسى بسهولة، ولا تحتفظ به الأجيال كذاكرة حية، هو التاريخ المزيف.. ولذلك تحديداً لا يمكنك أن تعد ماركوفا بجعة أسطورية، وفارسة لرقص الباليه، وليس بمقدورك أيضاً أن تتجاهلها كأنها لم تكن، لأن المصادفة كالحظ، لا يمكنك أن تثق بها، ولا يمكنك أن لا توثقها!

لعبت دورها الفاعل في تطوير مسرح الباليه البريطاني

انضمت إلى قافلة من عظماء القرن العشرين ممن أسهموا بإبداعاتهم في الحياة

قدمت العديد من الأعمال المشهورة قبل اتجاهها للتدريس وتعليم فن الباليه

يعتز بتجربته مع مسرح الشارقة الوطني

د. عجاج سليم:

المسرح الحقيقي ليس ترفاً



أحمد عساف

عجاج سليم من الأسماء المسرحية المهمة عربياً.. ورشة عمل في رجل واحد... تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، وفيما بعد أوفد إلى روسيا لإكمال دراسته في الإخراج.. عمل مديراً للمعهد العالي للفنون المسرحية، وكذلك مديراً للمسارح في سوريا، ثم انتقل إلى الخليج وتابع عمله المسرحي في الشارقة لعدة سنوات.

> قدمت نص (كيميا) بهدف إبراز حاجتنا إلى الحب وسط كل ما نمر فيه من معاناة

د. عجاج سليم علامة فارقة في المشهد المسرحي العربي والسوري، حاز العديد من الجوائز، مسرحيته الأخيرة (كيميا) قدمت على مسرحي دار الأوبرا، ومسرح الحمراء. وقدم مسرحيته تلك في مهرجان قرطاج المسرحي بتونس، ومع مطلع العام (٢٠٢٠) ستدخل مسرحيته ضمن المسابقة لعروض مهرجان المسرح العربي (١٢) في العاصمة الأردنية عمان.

- لنبدأ من العرض المسرحي الأخير (كيميا) الذي قدم على مسرح دار الأوبرا، ومسرح الحمراء في دمشق. وأخيراً شارك في مهرجان قرطاج المسرحي في تونس.. ماذا تحدثنا عنه؟

– (كيميا) هو نص مسرحي للكاتب الروسي ألكسندر أبرازتشوف من إعدادي وإخراجي، هذا النص هو من إصدارات سلسلة المسرح العالمي التي تصدر في الكويت. مسرحية (كيميا) تتحدث عن رجل قادم من عمله، وهو في طريقه إلى بيته حيث زوجته بانتظاره، يلتقي مصادفة بفتاة في طريقها لإكمال طقوس زفافها، تبحث عن سيارة أجرة، تحدث مصادفة هي لقاؤها مع هذا الرجل، فيتم التجاذب بينهما بطريقة غير اعتيادية، وتحدث أكثر من محاولة للتخلص من هذه الحالة لكن تبوء بالفشل، ليكتشفا أنهما لا يستطيعان الابتعاد عن بعضهما أكثر من ثلاثة أمتار، ويبحثان عن حلول للخروج من هذه الحالة لكن كل محاولاتهما تبوء بالفشل هناك شخصية المتسكع (التي جسدها الفنان مأمون الفرخ) وحمّلتها الكثير من قصائد الشاعر محمود درويش، لأن البنية الأساسية لهذه الشخصية هي بنية شاعرية حزينة، وتطمح لتحقيق المزيد من الحب في هذا العالم. هذه الشخصية التي قد تكون ضميرنا أو صوتنا الداخلي هو الراوي، لكنني استبدلت الكثير من حواره بقصائد للشاعر محمود درويش – الذي بحثت في معظم أعماله الشعرية – عن قصائد تضيء الجانب الحواري في هذه المسرحية. في النهاية سنكتشف، أن المجال المغناطيسي الذي ربط أبطال هذا العرض بعضهم ببعض

أميل إلى المسرح المتفاعل والمنفعل والفاعل في كل تفاصيل العمل الفني







مسرحية «مجاريح» من مسرح الشارقة الوطني

ليس مجالاً علمياً فقط، وإنما هو أيضاً مجال إنساني عاطفي اسمه (كيميا) وهو قمة الحب. قرأت نصوصاً عديدة عالمية كثير منها يتحدث عن الحرب، خصوصاً نصوص بريشت التي تتحدث عن الحروب التي عاشها المسرحي بريشت، حتى الأعمال الكلاسيكية. قمت بإعداد هذه المسرحية أربع مرات وفي الخامسة، قررت تجسيدها على خشبة المسرح. ثم وقفت أمام سؤال ماذا علي أن أقدم مسرحياً؟ أثناء الحرب تم تقديم العديد من العروض المسرحية السورية، بعض منها تحدث عنها بشكل فج ومباشر أو كبيان إعلامي، وبعضها الآخر يمكن أن يقدم في مقهى شعبي.

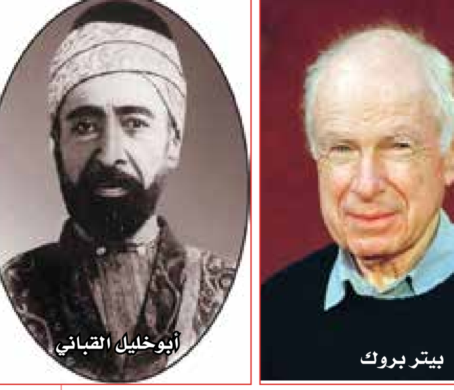
- ما هو المسرح الذي تميل إليه؟

- أميل إلى المسرح الذي يسميه (بيتر بروك) بالمسرح المقدس، المسرح الذي يبني ذاته على الخشبة، ويملأ الخشبة بإحساسه الصادق، ويكون المتفاعل والمنفعل والفاعل في تقديم سينوغرافيا راقية، تشكل اللبنة الأساسية على خشبة المسرح، سينوغرافيا عروضي المسرحية ممنهجة ومدروسة بعناية فائقة. في (كيميا) السينوغرافيا ساهمت كثيراً مع الممثل وكذلك الموسيقا وباقي تفاصيل العرض، من إضاءة وديكور وسواهما. والحب في زمن الحرب، هو من يمسح الحزن والأسى من أعماق الإنسان القابع تحت قسوة الحرب وكوابيسها.


سيف الغانم


محمد العامري


أحمد الجسمي


بيتر بروك


أبوخليل القباني


جوان جان

- هل المسرح العربي يعاني أزمة؟

- المشكلة ليست في أزمة المسرح، إذا افترضنا أن المسرح يعاني أزمة، المشكلة في الناس الذين يعملون في المسرح، المسرح موجود منذ مئة سنة بغير الطقوس القديمة، ونحن ليس لدينا أية أزمة مسرحية، لدينا كتاب مهمون وممثلون مهمون ومسارح، وأمكنة تحقق شرط العرض المسرحي المتكامل، المشكلة بحضور المسرح عندنا، التي تحدث

نأمل أن يأخذ المسرح دوره الحقيقي في حياتنا

أرى أهمية دور المؤسسات في تطور المسرح العربي


من مسرحية (كيميا)

عنها أبوخليل القباني، الذي كان يحلم بأن يكون المسرح حالة وضرورة اجتماعية، وحتى الآن لم يأخذ المسرح دوره الحقيقي في حياتنا لأسباب عديدة بدءاً من المدرسة ومن العائلة.

منذ شهرين (تقريباً) عدت من عمان، تحدثت عن مسرح الشمس هناك، قلت بما معناه ان مستقبل المسرح العربي (ضمن رعاية مؤسسات خاصة) يكون متطوراً ومتقدماً أكثر.

اذا أردنا أن نطور المسرح العربي، علينا أن نلجأ إلى المؤسسات الرسمية الخاصة أسوة ببعض المسارح الأوروبية والأمريكية. هناك على سبيل المثال تجربة عربية متمثلة في الشارقة وفي مهرجان قرطاج بتونس، والدولة تساهم بدعم الفرق الخاصة وتفتح الباب للجميع.

- عملت في مسرح الشارقة لسنوات.. ماذا تحدثنا عن تلك التجربة؟

– عملت مديراً فنياً في مسرح الشارقة، وأعتز بتلك التجربة الفنية والانسانية. قدمت على الأقل حبي لهم لأنهم أناس طيبون وحتى الآن تربطني صداقة مع عدد كبير منهم الفنان أحمد الجسمي رئيس مجلس ادارة مسرح الشارقة الآن، وسيف الغانم من الفنانين الكبار، وعلي أبو طالب مدير إنتاج، وأحمد أبورحيمة مدير المسرح بدائرة الثقافة، وأعتذر من الذين لم تسعفني الذاكرة بذكر أسمائهم. كان لي شرف اللقاء مع صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، وهو كاتب مسرحي كبير ومكسب كبير للثقافة العربية وللمسرح العربي، وأقمت عدة دورات مسرحية في الشارقة، وهناك أخرجت الكثير من الأعمال المسرحية منها عمل مسرحي للأطفال (علاء



د. عجاج سليم

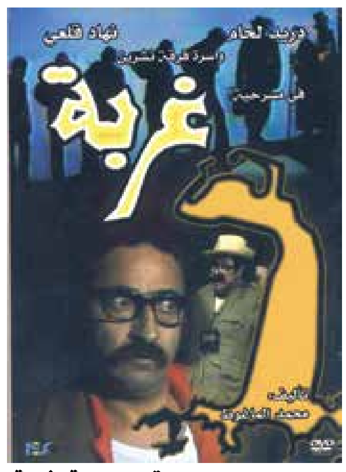


من المسرح السوري

الدين) قدمته في العين، وأخرجت سهرة لأبي خليل القباني تأليف سعد الله ونوس، وأخرجت حفل افتتاح دورة الألعاب الآسيوية، وحفل افتتاح كأس (خليجي ١٤)، ولم أنقطع عن التواصل مع أصدقائي المسرحيين في الشارقة، وأشكرهم على عرضهم صورتي في بهو المسرح.

- تصر على أن الحب هو الذي سينتصر على الحرب، حدث ذلك في(كيميا). في الأزمة هل قدمت مقولتك هذه؟

– قبل هذا العرض ومنذ أربع سنوات قدمت مسرحيتي (هوب هوب عام ٢٠١٤) عن نص روسي (الجزيرة القرمزية) بإعداد جماعي للكاتب ميخائيل بولفاكاف مبدع رواية (المعلم ومرغريتا). وأنا شخصياً لم أغادر سوريا، إلا للمشاركة بفعاليات مسرحية. عشت الحزن والأسى مثل أي مواطن سوري. وأي شيء يقدم لهؤلاء الناس الذين صبروا وعانوا من ويلات ما حدث، أي إبداع يقدم لهم خارج إطار أوجاعهم وآلامهم هو حالة ترف ثقافي. يكون الإنسان بحاجة إلى رغيف خبز أكثر من هذا الترف الموجع، على الرغم من أهمية الإبداع بكل أجناسه في كل الظروف. كنا نجري بروفات في مسرح القباني والأحداث جارية حولنا لكننا نستمر. (هوب هوب) كان الإعداد الأول لجوان جان، والثاني قمنا به كإعداد جماعي بوجود جوان جان، وكان هذا العمل إصراراً منا على أن نقدم الحب في زمن الحرب. وبرغم كل الأحداث، قدمنا العرض على مسرح الحمراء، وكان المسرح ممتلئاً تماماً فكان رسالة حب في زمن الحرب.



بوستر مسرحية «غربة»

المسرح العربي لا يعاني أي أزمة خصوصاً أننا نمتلك البنية التحتية والفنية والكتّاب والجمهور



أحمد الماجد

المسرح.. أداة تهذيب وتأهيل

يبدو المسرح والسجن عالمين غير قابلين للامتزاج، حيث إن السجون هي في الأساس أماكن غرضها العقاب وما يصحبه من ألم، والمسرح هو مكان غرضه الإمتاع والترفيه، حيث يمثل الموقعان مساحات محددة تعكس وتقوم بإعادة تشكيل، أو إعادة تصور سبل التأقلم في العالم، ويقوم كل منهما ببحث العلاقة بين الفرد والجمهور والمجتمع. ويثير كلا السياقين والممارسات أسئلة مهمة ومرتبطة ببعضها بعضاً بشأن استغلال الوقت والمساحة ومسارات تشكل الإمكانية والقصد والجمهور.

تعتمد الإدارة في السجن على التخطيط الصارم والمساحة والإجراءات، وتصرفات معينة تحدث في أماكن مخصصة لمدة محددة، وتسند إلى الأشخاص أدواراً معينة هرمية ومستقبلة وثابتة. بالنسبة إلى هذا السياق يبقى المسجون دوماً مسجوناً، والحارس دوماً حارساً ولا يسمح بأي تجاوزات أو مفاجآت، حيث إنها مخاطر يلزم تجنبها وشوائب تعيق الآلية المؤسسة. وتشكل الضمانات والثبات الأساسيات التي يقوم عليها السجن، ويتم رصد إدارة السجن للتأكد من قيامها بالدور المنوط بها وتحقيق النتائج المرجوة.

وفي المقابل، يتطلب المسرح إثارة الأفكار الثابتة والمستقرة وتحريكها، ويدعو إلى بحث موسع ومتغير عن الوقت والمساحة والإجراءات. في المسرح نتوقع أن حقيقة الأشخاص والأشياء قد لا تكون كما تبدو، قد يلعب الممثل دور امرأة شابة أو رجل كبير في السن أو طفل أو شيء، ذات الطاولة قد تصبح جزيرة أو كهفاً أو منبراً، يقفز الوقت من الحاضر إلى الماضي أو إلى المستقبل، الحكاية تقع أحداثها خلال ثلاثة عقود يمكن أن تسرد في ساعة أو تعرض خلال دقيقة. في المسرح أيضاً نتلاعب بالحقيقة ونرحب بالخداع، ومن المتوقع أن ينتقل الجمهور بين العالم المادي والعالم الخيالي للمسرح والفصل بينهما بمهارة، ويتم قبول الابتكار وميوعة المعنى.

العروض التي تقدم في السجن لا تلتفت إلى اللغة كثيراً، بقدر اهتمامها بإثارة وعي المتفرج عبر الصورة القادرة على إيصال المعنى، فالمسجونون يتابعون كل كلمة وإيماءة ويهتمون كثيراً بأداء الممثل، بل ويطلبون أحياناً التقاط الصور التذكارية معهم كنماذج يرغبون بأن يكونوا حاضرين مثلها في المجتمع بعد انقضاء فترة العقوبة. وتجتاز الممارسات المسرحية الحدود المادية والتخييلية بين الظروف الحادة داخل السجن وخارجه من أجل التعامل مع السجن كاستعارة ثقافية وتكنولوجيا ملموسة لفرض هيبة القانون.

ويهدف هذا النوع من المسرح إلى بناء وتطوير قدرات المساجين لتعزيز المساهمة من قبلهم في بناء المجتمع بعد إطلاق سراحهم، إضافة إلى منح المساجين الفرصة للحديث وبشكل ناقد وبما يعبر عن آمالهم وطموحاتهم المشروعة في مرحلة السجن وما بعدها. وقد تغير دور السجن في نظام العدالة الاجتماعية على مر الوقت، حيث تم اعتباره في القرن الحادي والعشرين استراتيجية للسيطرة على الجريمة، ورادعاً لأولئك الذين يحملون نية ارتكاب الجريمة واستجابة عقابية للخارجين على القانون. فالسجن كان ولايزال منطقة تهدف إلى إعادة التأهيل وإعداد المعتقلين للاندماج في الحياة خارج حوائط السجن على أمل ألا يعودوا إلى ارتكاب الجرائم مرة أخرى.

إن استخدام المسرح لأغراض علاجية وتأهيلية لا يمكن اعتباره اختراعاً من اختراعات القرن العشرين، إذ كانت هنالك تلميحات في الدراسات الخاصة بالدراما الإغريقية العلاجية، وبدءاً من العام (١٩٠٠) تقريباً، عاد الاهتمام إلى العروض المسرحية كأداة علاجية أو تعليمية، إذ إن بزوغ التحليل النفسي لـ(فرويد)، كان واحداً من العوامل الجوهرية وراء هذه العودة، وكان الأطفال أول حقل تجارب للمحلل النفسي المولود برومانيا ومؤسس علم العلاج عن طريق الدراما (جيكوب ليفي مورينو) الذي نظم

ألعاباً مسرحية للأطفال في حدائق فيينا خلال الحرب العالمية الأولى.

وتشكل زيارة الفنانة الفرنسية الشهيرة سارة برنار لسجن (سان كوينتين) في كاليفورنيا في العام (١٩١٣) واحدة من أقدم الأمثلة الموثقة للمسرح في السجن، أدت نجمة المسرح والشاشة فصلاً من مسرحية (أون نوي دي نويل) في باحة السجن وعلى أرض وعرة، وكانت شركتها تقوم بالجولة النهائية لها في أمريكا، إذ قدم العرض باللغة الفرنسية لألفي سجين، بمناسبة أعياد الميلاد، وعلى الرغم من أن المسرحية كانت بلغة تختلف عن لغة المساجين، لكنهم تابعوا كل كلمة وإيماءة بلهفة، وكانوا مهتمين بشكل خاص بأداء سارة برنار. وعقب العرض صعد أحد المسجونين وانحنى للمؤدين ثم قرأ شهادة حب وإطراء لفريق العمل.

وهناك العديد من الممارسات في بريطانيا استفادت من الدراما في طرح القضايا الخاصة بما يشمل مهارات الاتصال وحقوق الإنسان والتربية والمواطنة الصالحة، وبينت تلك المشاريع الكيفية التي يمكن من خلالها استخدام المسرح كوسيلة إبداعية لأهداف اجتماعية من خلال التركيز على السياق الدرامي ذاته. إذ قدم مركز المسرح في السجون ونقاط المراقبة الذي أسسه كل من بول هيرتاج وجايمس طومسون بجامعة مانشستر عام (١٩٩٢) مشروعات انصبت على السلوك الإجرامي والتحكم بالغضب، واللذين أسسا فيما بعد شركات مسرحية تهتم بالسجون بشكل خاص. كذلك فعلت الدورات المعتمدة والمستمرة التي أشرف عليها سايف جراوند، والتي استخدمت أسلوب السرد والدراما كوسيلة لمساندة الآباء في السجن ومساعدتهم في المشاركة وتعليم أطفالهم والاستمرار في تنمية الروابط الأسرية على الرغم من الشرخ الذي طال الحياة الأسرية. كما شكل ميس سبنت برنامجاً مسرحياً بمشاركة مرتكبات الجريمة صغيرات السن، عبر دورة معتمدة لتطوير الذات، حيث يمكن للمشاركات الالتحاق بها بناء على مؤهلاتهم ومهاراتهم.

ومن النماذج العربية لمسرح السجون: في لبنان قدمت زينة دكاش، المخرجة والمعالجة بالدراما عدة برامج أدائية وعروض مسرحية كان أبطالها من المساجين أنفسهم، حيث تجري التدريبات داخل السجن، وهي نتاج جلسات علاجية بالدراما مع السجناء، منهم من لديهم أمراض نفسية ومنهم من هو محكوم عليه بالمؤبد. وكانت أهم العروض التي قدمتها دكاش، هي مسرحية (١٢ رجل غاضب) ومسرحية (شهرزاد بعبدا) و(جوهر في مهب الريح) عام (٢٠١٦). وفي العام (٢٠١٧)، شهد مسرح التياترو وسط العاصمة تونس، حدثاً ثقافياً غادر كل مألوف، ومبادرة هي الأولى من نوعها، حينما اختارت إدارة مهرجان أيام قرطاج المسرحية استضافة عرض مسرحي من تمثيل مساجين حقيقيّين، وهو عرض مسرحيّة (الوجيعة)، من أحد سجون مدينة بنزرت، ومن إخراج المسرحي الشاب محمد أمين الزواري، وهذه التجربة قدمت برعاية إدارة السجون والإصلاح التابعة لوزارة العدل التونسية. والمساجين الذين مثّلوا في هذه المسرحيّة كانوا (١٢) ممثلاً، وتقنيين اثنين، تدربوا وتمرنوا بالمختبر المسرحي داخل السجن، والممثل الذي جسّد دور البطل عمره (٣٥) سنة، ومحكوم عليه بالسجن المؤبّد، وكان من بين جمهور العرض أهالي الممثلين أنفسهم الذين تفاعلوا مع العرض بالتصفيق تارة وبالبكاء تارة أخرى.

إن الفعل الثقافي والمسرحي في السجون تمكن من تهيئة السجناء إلى مرحلة ما بعد السجن، كما أنه استطاع أن ينمّي وعي الموجهين والمنظمات والجمهور في قدرة الفنون على إحداث الفارق، ويتمثل ذلك في نماذج مبتكرة للتوعية بشأن المخدرات والجرائم، أو نماذج للتدريب على المهارات الحياتية والمجتمعية، أو نماذج تمهيدية لمحو الأمية والجهل التكنولوجي.. فالمسرح قادر بطروحاته على الاهتمام بالمجتمع، ومن ضمنهم أولئك الذين يؤمل عودتهم إلى نسيجه الاجتماعي، السجناء المحتفظون بإنسانيتهم عبر مساعدتهم على التمسك بنمط حياة مثمرة، تتسم بالامتثال للقانون خلال فترة الحبس وبعد عودتهم إلى شغف الحياة.

استخدام المسرح لأغراض علاجية وتأهيلية بدأ مع الظواهر المسرحية الإغريقية

مع بداية القرن العشرين عاد الاهتمام بالعروض المسرحية كأداة تعليمية تهذيبية

قامت الفنانة الفرنسية (سارة برنار) بزيارة السجون وقدمت العديد من العروض المسرحية فيها

من التنظير إلى الممارسة والإنجاز

مهرجان المسرح الصحراوي في دورته الخامسة



من مسرحية «الأصاخيب»

محمد سيد أحمد

«ويبقى المسرح»، مقولة أطلقها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، والذي يجسدها رعاية ودعماً وتأليفاً ونصحاً واسترشاداً بالرؤية السديدة لسموه، الذي يبادر كونه رجل مسرح، بإطلاق تجارب مسرحية مغايرة من الشارقة، هي صيغة ملائمة لطبيعة المسرح الذي نتصوره في فضاء الصحراء، ومنسجمة مع منظور المغايرة والاختلاف والتجديد، وملاحظاته وتوجيهاته حول ما يجدر بالمسرح العربي في الوقت الراهن.

وقد أشاد سموه بالمستوى التنظيمي للمهرجان في دورته الخامسة، والأصداء التي حققها محلياً وعربياً، سواء بعروضه المتنوعة، أو عبر مساراته النقدية والفكرية والأنشطة المصاحبة. كما ثمن سموه جهود الفرق العربية المشاركة من الأردن والسودان والعراق وموريتانيا، ووعد جمهور المهرجان بعمل مسرحي من تأليفه يقدم في الدورة المقبلة.

لقد أنجزت دائرة الثقافة مهرجان المسرح الصحراوي في دورته الخامسة، وصرح أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح، بأن الدعم اللامحدود من صاحب السمو عزز إمكانيات المهرجان وارتفع بمكانته عالياً، ومنحه الذيوع والانتشار كتظاهرة ثقافية وفنية فريدة، تهدف إلى الاحتفاء بالثقافة العربية الأصيلة وإبراز تنوعها وغناها، كما أكد أن أعمال صاحب السمو حاكم الشارقة التي قدمت في المهرجان، بما تضمنته من قراءات عميقة في التاريخ والتراث العربيين، كانت الأنموذج والمثال الذي تأسست عليه فكرة المهرجان.

في دورته الخامسة، وفي سيرورة العلاقة الجدلية بين النظرية والتطبيق، نبحث ونبين المسافة التي عبرها المهرجان نحو تأصيل مصطلح المسرح الصحراوي وهو في طور التخلق والنشوء والارتقاء.. مستصحبين أسئلة جوهرية مثل: كيف للمسرح أن يغرس في الصحراء وهو نبت في المدينة؟ الصحراء ملهمة الشعر والحكايا والسير هل تحتضن المسرح؟ في ساحة التساؤل أيضاً نحاور فكرة المصالحة بين التقنية الحديثة وفضاء الصحراء في إطار مفاهيم الجغرافيا الثقافية، وأيضاً هل نجحنا في إنتاج (بيداغوجيا) أداء للممثل في الصحراء.. هل نقلنا المسرحية الى موقع في الصحراء أم أننا نجحنا في دمج ثقافة وبيئة الصحراء في عالم المسرح



الساحر..؟ نشرع في مقاربة مفهوم المسرح الصحراوي من خصوصية تجربة المهرجان المختلفة من المهرجانات المسرحية، حيث اتخذت مساراً عكسياً من التطبيق العملي إلى البحث التنظيري، ووفرت للناقد والباحث مادة تطبيقية عملية، تخضع للدراسة والمراجعة، واستخلاص التجارب واستيلاد وتوطين المصطلح.

وفي إشارات عامة حول المهرجان في دورته الخامسة، لا بد من الإشادة بالمستوى التنظيمي العالي للوجستيات إدارة المسرح في دائرة الثقافة، والذي تمثل في كل تفاصيل استقبال الضيوف، إعداد مكان مثالي من حيث ساحة العرض ومدرجات الجمهور والضيافة والتغطية الإعلامية، وعلى مستوى الدعم الفني قدم المهرجان التكلفة المالية لإنتاج العروض، وتجهيز الديكورات ومستلزمات السينوغرافيا والإكسسوارات، وحيوانات الصحراء من خيول وجمال وأغنام، وتوفير أعداد كبيرة من الكومبارس، ما أتاح للمخرجين سهولة ويسراً في إنتاج العروض، من دون مواجهة صعوبات ومشكلات الإعداد والتدريب، وتوفير احتياجات العرض المادية.

الإشارة الثانية اللافتة في المهرجان ذلك الحضور الجماهيري الضخم، ففي كل عرض مسرحي تجاوز عدد المشاهدين الأربعة آلاف مشاهد بمحصلة تقارب العشرين ألف مشاهد لكل عروض المهرجان، جمهور تتعدد مشاربه من حيث تنوع الجنسيات، ومن حيث الفئات العمرية والاجتماعية، جمهور يحتشد لمشاهدة عروض من وطنه البعيد بثقافته وتراثه وفولكلوره. هذا الحضور الجماهيري نجح في حل معضلة علاقة المسرح بالجمهور، وهزم فكرة نخبوية جماهير المهرجانات المسرحية، وأكد أن للمسرح الجاد رواده ومحبيه، قربته فكرة سمو حاكم الشارقة الثاقبة والاستراتيجية، وجعلته ممكناً دائرة الثقافة ممثلة بإدارة المسرح.

أما الإشارة الثالثة، فقد اكتسبت عروض المهرجان الجودة، وتميز في الأداء والتعامل مع فضاء المكان الشاسع، والإشارة الرابعة كانت في إطار المفاضلة بين استخدام الصوت البشري، والتعامل مع التسجيل المسبق، وقد نجح خيار التسجيل الصوتي، والذي استخدم في عروض الإمارات والسودان والكويت والأردن.

الإشارة الخامسة، استقطاب المهرجان عروضاً من دول تشارك للمرة الأولى وسجلت نجاحاً فنياً لافتاً مثل العرض السوداني والعرض الكويتي، بينما الإشارة السادسة،

ظاهرة مسرحية تهدف إلى الاحتفاء بالثقافة العربية الأصيلة

نجح المهرجان في العبور نحو تأصيل المصطلح والارتقاء في المزج بين التقنية الحديثة وفضاء المسرح

إدارة المسرح في دائرة الثقافة حققت المستوى التنظيمي العالي متمثلاً في إعداد ساحة العرض ومدرجات الجمهور وتوفير المستلزمات الفنية والتقنية للعروض


أحمد بورحيمة



> حضور جماهيري لافت بتعدد مستوياته العمرية والاجتماعية والثقافية

جاءت الفعاليات النقدية المصاحبة إثراء نظرياً وفكرياً مقدراً في الندوات التطبيقية، والتي شهدت حواراً مسرحياً عميقاً وجاداً، وفي المسامرة النقدية الفكرية بمشاركة أسماء من خبراء المسرح العربي: د. حسن اليوسفي (المغرب)، عادل حربي (السودان)، محمد المديوني (تونس)، عماد الشنفري (عمان)، جلال عثمان (مصر)، عبدالرحمن بن إبراهيم (المغرب)، حسن البحراوي (مصر)، حميد علاوي (الجزائر)، والسر السيد (السودان)، لمناقشة الكتاب القيم بعنوان (مشهدية الفيافي... دراسة في المسرح الصحراوي)، هذا الكتاب الذي يمكن أن نطلق عليه (مانفيستو المسرح الصحراوي للدكتور حسن اليوسفي، والذي تناول مفهوم مصطلح مسرح صحراوي، السردية المغايرة للمسرح الصحراوي، الهجنة والماهوية، التمثيل المضاد، المقاومة الثقافية، طوباية المشترك الإنساني، الصحراء والتمسرح، الطقوس والفرجات الصحراوية، دراماتورجيا العرض المسرحي الصحراوي، وموضوعات أخرى.

شهدت ليالي المسرح الصحراوي عروضاً مسرحية، من دول واظبت على المشاركة في كل دورات المهرجان منذ أول دورة وهي الإمارات وموريتانيا، ومشاركات لدول تقدم عروضها لأول مرة مثل: السودان والكويت والعراق، وعرض من الأردن المشاركة في ثلاث دورات سابقة.. والمسرحيات هي: (مطايا البيان) من إنتاج مسرح الشارقة الوطني، ومن إخراج محمد العامري، و(الأصاخيب – المسرح الشعبي الكويتي)، والمسرحية السودانية (الملك نمر)، والمسرحية العراقية (سبيل الأصالة)، ومسرحية (ليالي الغريب)، ومسرحية (زين المها) الأردنيتان.



مسرحية «الملك نمر»



مسرحية «زين المها»

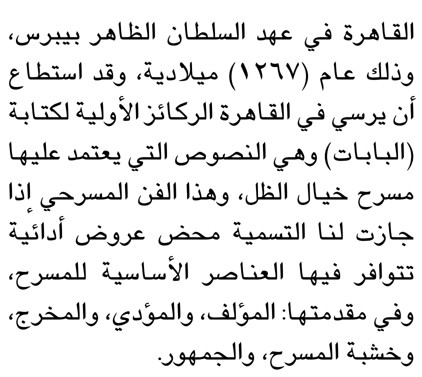


مسرحية «مطايا البيان»

مداد

نافخ الروح في مسرح «خيال الظل»

محمد بن دانيال الموصلي





ضياء الجنابي

تباينت آراء الباحثين الذين تناولوا مسرح خيال الظل، بين من يعتبره الجذر الحقيقي للمسرح العربي وأحد نتاجات الحضارة العربية، وبين من يعتبره دخيلاً عليها، ولسبر أغوار هذا التباين، لا بد من تسليط الضوء على المقطع الزمني، الذي يمتد ما بين الفترة الواقعة بين النصف الثاني من القرن السابع وبداية القرن الثامن الهجريين، الذي نشط فيه هذا الفن في الحياة العربية. ولكي نفهم بواعث حيوية هذا الفن آنذاك، لا بد من تسليط الضوء على طبيعة الحياة السياسية والاجتماعية، فضلاً عن الثقافية في هذه المرحلة الحساسة من تاريخ الأمة التي وصفت بالفترة المظلمة، ووصمت بمرحلة الانتكاسة الحضرية، خصوصاً بعد استباحة بغداد على يد التتار بقيادة هولاكو عام (٦٥٦) هجرية (١٢٥٨) ميلادية.

وكان من أبرز ملامح تلك الانتكاسة الحضارية ضعف مكانة الشعر في الحياة العربية سياسياً واجتماعياً، وخفوت بريقه لأسباب عديدة، أهمها عدم اعتناء الحكام والسلاطين به كونهم ليسوا عرباً بالأساس، وقد فقد الشعر على إثر ذلك حضوره الطاغي الذي كان يتمتع به في عصري الأمويين والعباسيين، ورافق ذلك ميل الذائقة العامة إلى النصوص التي تستخدم اللغة النثرية المحكية باللهجات المحلية، وفي هذه الفترة برز نجم الشاعر محمد بن دانيال الموصلي المتوفى سنة (٧١١) هجرية، الموافق لسنة (١٣١٢) ميلادية، بعد فراره من مدينته الموصل وانتقاله عبر رحلة محفوفة بالمخاطر إلى مدينة القاهرة في عهد السلطان الظاهر بيبرس، وذلك عام (١٢٦٧) ميلادية، وقد استطاع أن يرسي في القاهرة الركائز الأولية لكتابة (البابات) وهي النصوص التي يعتمد عليها مسرح خيال الظل، وهذا الفن المسرحي إذا جازت لنا التسمية محض عروض أدائية تتوافر فيها العناصر الأساسية للمسرح، وفي مقدمتها: المؤلف، والمؤدي، والمخرج، وخشبة المسرح، والجمهور.

ومما ساعد على ريادة محمد بن دانيال الموصلي هذا الفن كونه لم يكن شاعراً مفلقاً وحسب، بل كاتباً برع في كتابته لنصوص مسرحيات خيال الظل، وأثبت قدرة فائقة في التمثيل والإخراج أيضاً، وكان ذا ثقافة موسوعية رصينة، وملكة نادرة في الفراسة والتحليل النفسي للشخصيات، ومعرفة عميقة بعلم التاريخ، وقد ألف كتاب (عقود النظام فيمن ولي في مصر من حكام)، إضافة إلى كونه طبيب عيون ماهراً، ولم يتخلَ عن مهنته حتى وفاته.

وقد وصلنا من أعماله (البابات) ثلاث مخطوطات مهمة هي: (عجيب غريب)، و(المتيم والضائع اليتيم)، إضافة إلى (طيف الخيال) المحفوظة في دار الكتب المصرية في القاهرة، وهذه النصوص تعتبر من أقدم النصوص المسرحية العربية، ومن محاسن القدر، أن بعض الدمى مازالت محفوظة في القسم الإسلامي في متحف برلين، ومن ضمنها دمى (ابن دانيال) التي كانت لها أسماء طريفة مثل (أبو العجب صاحب الجدي)، و(عجيب الدين الواعظ)، و(عواد الشرماط)، و(عسلية المعاجيني)، و(ناتو السوداني)، و(مبارك الفيال)، و(أبو القطط)، و(زغبر الكلبي)، إضافة إلى بعض الدمى التي يعود تاريخها إلى العصر المملوكي.

إن مسرحيات (خيال الظل)، التي كتبها ابن دانيال الموصلي بأسلوب تهكمي ساخر، كان ينتقد بها الممارسات الخطأ في عصره، وهي لا تخلو من الحكمة والظرافة، وكان يتجول بها في المقاهي وفي بعض الأعراس والمناسبات، إضافة إلى قصور السلاطين والولاة، ولظرافتها كانت تعرض في المستشفيات أيضاً لتسلية المرضى والترويح عنهم، حسب ما ذكره محمد مندور في كتابه (المسرح النثري) الذي أكد من خلاله أن المسرح العربي، لم يستمر ومسيرته تلكأت لكثرة تعرضه للصعوبات ومواجهته للكثير من المشاكل، الأمر الذي حال دون تبلوره كفن مستقل.

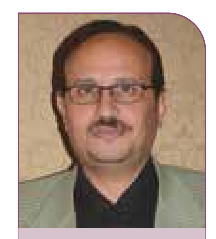
في المقابل، هناك باحثون أكدوا استمرار المسرح العربي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، الذي شهد تلاقحاً حضارياً مع معطيات الحضارة الغربية الحديثة، ومن بين أهم الباحثين في هذا المجال الدكتور علي الراعي، المهتم بشكل مكثف بقضايا المسرح العربي، وقد تلمس في أبحاثه وجود بعض الإرهاصات المسرحية في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، ولكنها لم تجد ما يطورها لتكون فناً واضح المعالم حسب رأيه، في حين أن العصر العباسي قد شهد تقدماً ملحوظاً في هذا المضمار وإن المسلمين (قد عرفوا شكلاً واحداً على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل).

وقد تناول المستشرق البروفيسور جاكوب لانداو، في الفصل الثالث من كتابه الموسوم (دراسات في المسرح العربي والسينما العربية) تاريخ مسرح (خيال الظل) في البلاد العربية، وبداياته على يد ابن دانيال الموصلي، الذي بذل جهداً استثنائياً من خلال مسرحياته الثلاث التي كتبها، والتي لاقت قبولاً حسناً عند الناس.

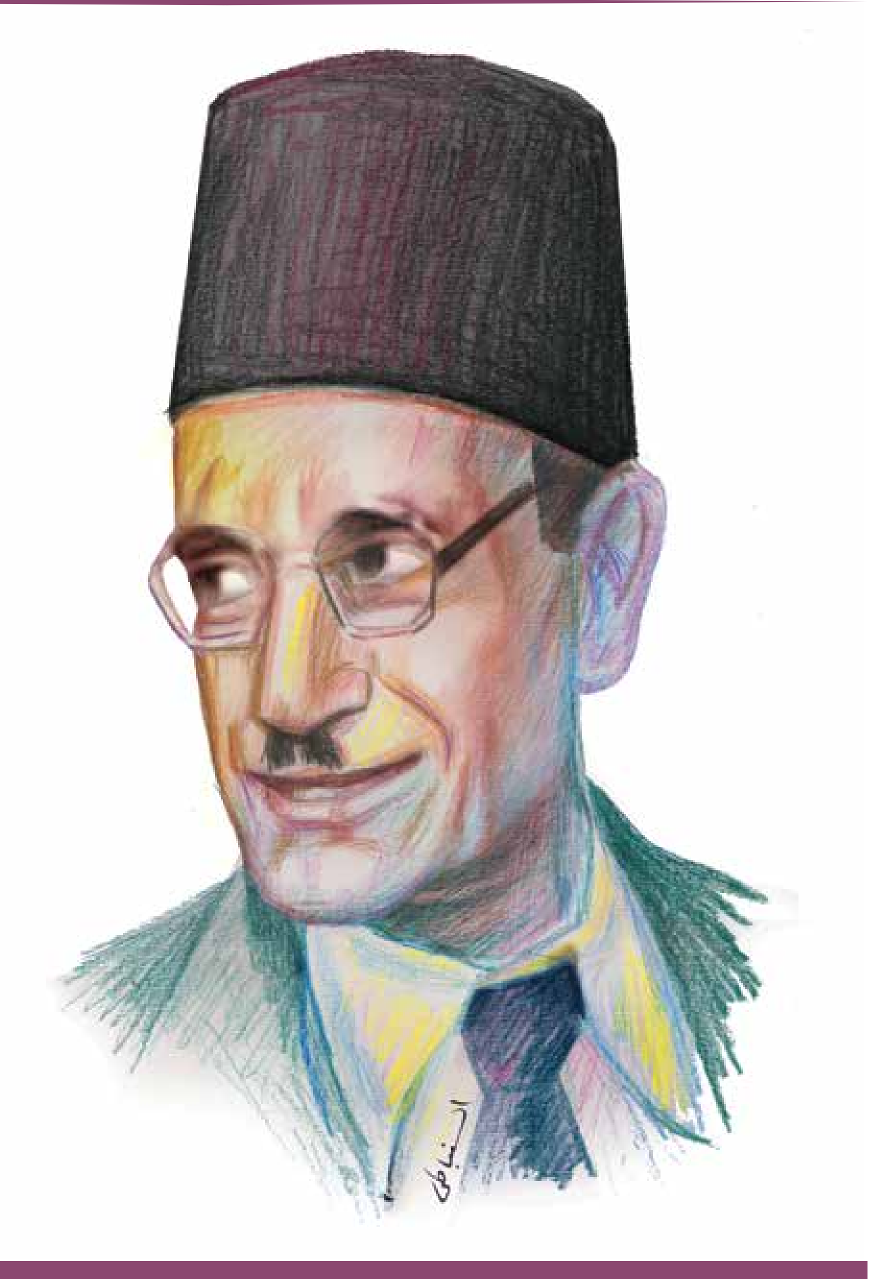
برز مسرح (خيال الظل) في القرنين السابع والثامن الهجريين

نموذجاً للشخصية الفنية المثقفة

عبدالوارث عسر.. ممثلاً وكاتباً


محمد زين العابدين

لم يكن الفنان العظيم الراحل عبد الوارث عسر مجرد فنان قدير، وصاحب مدرسة خاصة في التمثيل؛ تجمع بين الرصانة، وخفة الظل، والروح المصرية الصميمة، وإنما كان فناناً مثقفاً ثقافة موسوعية، ومتعمقاً في الثقافة العربية الأصيلة، وكان أستاذاً لفن الإلقاء، تتلمذ على يديه العديد من نجوم السينما المصرية، وفي هذا الكتاب النادر الخالد؛ الذي أعادت الهيئة المصرية العامة للكتاب طباعته أخيراً، يقدم خلاصة خبراته وقراءاته في فنون الإلقاء والتعبير، وتأتي أهمية الإلقاء الجيد، من خلال علاقته بفهم مضمون الرسالة التي يقدمها العمل الفني، وهو يمثل تمام الصورة التمثيلية في (شخصيتها) وما يعتريها من انفعالات.



نحو نظرية عربية لفن التمثيل: يشرح الفنان القدير فكرة كتابه، وسبب تأليفه، فيقول: هذه الدراسات شعرت بالحاجة اليها منذ بدأت أتخذ هذ الفن مهنة، ومنذ وقفت على المسرح لأول مرة، في هيئة (كومبارس) أمثل دور قسيس إسباني يقف وراء (الكاردينال) رئيس محكمة التفتيش، في فرقة أستاذنا الكبير المرحوم جورج أبيض أواخر عام (١٩١٧) على مسرح (برنتانيا) الذي تقع في مكانه اليوم (سينما كايرو)، وربما ظن القارئ أنني سأرجع به إلى أقوال زعماء هذا الفن منذ عهد الاغريق إلى المجال الأوروبي، غير أنه سيجد اتجاهاً آخر نحو جو عربي، برغم ما نعرفه جميعاً؛ من أن العرب لم يتخذوا من الفن التمثيلي منهجاً، ولم يزاولوه عملياً، ولم يحاولوا أن ينشئوا مسرحاً حتى أواخر القرن الماضي.

فن الإلقاء وتاريخه: عن فن الإلقاء، يقول: (نستطيع القول إنه فن النطق بالكلام على صورة توضح ألفاظه ومعانيه، وتوضيح اللفظ يتأتى بدراسة الحروف الأبجدية في مخارجها وصفاتها، وكل ما يتعلق بها، لتخرج من الفم سليمة كاملة، لا يلتبس منها حرف بحرف، وبذلك لا تلتبس الكلمات، ولا تخفى معانيها. أما توضيح المعنى فيتأتى بدراسة الصوت في معادنه وطبقاته دراسة موسيقية، تتيح للدارس أن ينغمه بما يناسب المعاني، فتبدو واضحة مبينة جميلة الوقع على آذان السامعين،

وهـو فن لأنـه يعتمد في أساسه على الـذوق والجمال، قبل اعتماده على القواعد والقوانين، فنحن نلاحظ فيمن درسوا علوم النطق، أو كما نسميها (علوم التجويد)، أن بعضهم ينطق بالكلام وهو يقتلعه من حنجرته اقتلاعاً، كما يقتلع قدميه السائر في أرض موحلة.. وما ذاك إلا لأنه يبالغ في الضغط على الحروف دون أن تسعفه نفحة من الشاعرية الفنية تجمع بين الوضوح والجمال). أما عن تاريخ فن الالقاء، فيقول: اذا أردنـا أن نـؤرخ لفن الالـقـاء عند العرب، كان علينا أن نرجع إلى أواسط القرن الأول الهجري، وهو يقابل ما بعد منتصف القرن السابع الميلادي؛ وهو الوقت الذي وضع فيه (القراء العرب) قواعد النطق، والتي تناولوا فيها الحروف الأبجدية، فحددوا مخارجها؛ من الجـوف، والحلق، واللسان، والشفتين، والخيشوم، وسردوا طبائعها، وما يعتريها من مظاهر النطق في أحوالها المختلفة. كانت هذه القواعد حدثاً بارزاً في تاريخ (علوم اللغة)، فلم يسبق لأمة من الأمم أن فكرت في وضع قواعد للنطق، والواقع أن العرب المسلمين ألجئوا إلى التفكير في النطق، بعد أن جاءهم رسول الله بكتاب مقدس في لفظه إلى جانب قدسية معانيه.

العرب والفن التمثيلي: يتناول عبد الوارث عسر فن التمثيل من وجهة نظر عربية، فيقول: اذا كـان المصريون الـقـدمـاء، ومـن بعدهم الإغريق، ثم الرومان، ثم الشعوب الأوروبية قد مارسوا هذا الفن، فإن العرب لم يمارسوه؛ حتى بعد أن اطلعوا عليه فيما عرفوا من علوم



جورج أبيض



غلاف كتابه

الإغريق التي ترجموها، وهناك آراء مختلفة في هذه الظاهرة العجيبة، كيف يعرض الشعب العربي الفنان بطبعه عن هذا الفن الجميل؛ وقد ضرب بسهم وافر في كل مقومات هذا الـفـن؛ مـن بلاغة الـكـلام والتعبير، ومارس التصوير، والنقش، وبرع في الموسيقا، وابتكر الجديد الجميل في الفن المعماري، إلى جانب انشائه للقصة المحبوكة الممتعة، وتصويره للشخصيات في دقة بالغة؛ كما فعل (الحريري)، و(بديع الزمان) في (المقامات)، والجاحظ في (بخلائه). كيف استطاع هذا الشعب الفنان أن يبقى بعيداً عن ممارسة هذا الفن، الذي كـان يعرض على سمعه وبصره في أنحاء أوروبـا؛ وشعبنا العربي في المشرق متصل بالأوروبيين منذ عهد (الرشيد)، و(شارلمان)،

أعادت الهيئة المصرية للكتاب طباعة كتابه الشهير (فن الإلقاء)

وكذلك عرب المغرب؛ وقد استوطنوا الأندلس، وصقلية. قال قائل إن التمثيل في تلك العصور كانت له صبغة دينية؛ فهو عند الإغريق يحكي عن الآلهة، وفي العصور الوسطى في أوروبا كان يتخذ من الكنائس مسارح، ومن قصص القديسين روايات، ولكن هذا الرأي يصطدم بحقيقة أن في (أيام العرب) في الجاهلية قصصاً برزت فيه الآلهة، والجن، والعرافون، وفيما نقلوه عن الفرس والهند من وثنياتهم، ولم يمنعهم ذلك من التفنن في الحكاية، حتى بعد الإسلام الذي ألغى الوثنيات.

ولعل أصدق ما يقال في هذا الباب، إن العرب قوم جبلوا على الاعتزاز البالغ بأدبهم وبلاغتهم، ونقول عن يقين إن التذوق الفني عند العرب كان معنياً بإلقاء الكلام، ربما أكثر من عنايته ببلاغة الكلام نفسه، وما ذاك إلا لأن الكلام عندهم كان مسموعاً أكثر منه مقروءاً، ولو أن الأدب العربي في العصر العباسي قد تأثر بالأسلوب القصصي إلى حد بعيد، كما نلمح في أواسط العصر العباسي، ومضة تمثيلية، فأحد ندماء (المتوكل) واسمه نصر بن سعيد أراد أن يضحكه، فاختار شخصية سليمان بن عبدالملك؛ وكان شرهاً للطعام، فاصطنع قصة على النمط التمثيلي، وعرضها أمام المتوكل ، فلبس ملابس تشبه ما كان يلبسه سليمان، وجعل على بطنه تحت الثياب أشياء تبرز له كرشاً كبيراً، ولطخ كم ثوبه بشيءٍ من الدهن، ثم جمع بضعة أشخاص يمثلون طباخ سليمان، وبعض حاشيته، وأجرى على ألسنتهم حواراً حول الطعام، ووقف الأمر في الفن التمثيلي عند هذا الحد، وبقي الشعر والنثر والخطابة تحتل الصدارة، حتى اختلط العرب بالأوروبيين في العصور الأخيرة، وكان أول من أدخل الفن التمثيلي إلى الشرق العربي هم عرب الشام، بعد أن نهلوا من الثقافة الفرنسية في أوائل القرن التاسع عشر، ثم أدخلوه إلى مصر؛ حيث ابتدأ يأخذ سمة عربية، ولكن هذه السمة العربية لن تبلغ مبلغها المرجو، حتى تستعيد تراثنا الأدبي، ونستنبط ما فيه من عناصر هذا الفن.

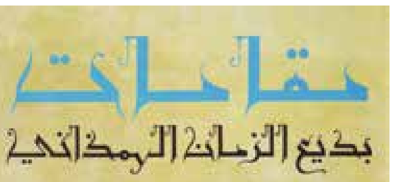
دستور الكلام، والفرق بين الخطيب والممثل: يستشهد عبدالوارث عسر بكلام

> **عُدّ صاحب مدرسة في فن التمثيل تجمع بين الرصانة وخفة الظل**



مشاهد من أفلامه

للجاحظ يوضح فيه دستور الكلام، إذ يقول: ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها، وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، وأقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات. ثم يفرق بين الخطيب والممثل، فيقول: جديرٌ بنا أن نعلم الفارق بين الخطيب والممثل، ليتضح لنا الخط الفاصل بين الكلاسيكية الخطابية، والكلاسيكية التمثيلية، فالخطيب لا يملك من وسائل التعبير غير الكلمات، وما تحمل من المعاني، وكل ما يستطيع أن يقدمه لإيضاح كلامه هو صوته، ونطقه، وإشاراته، فهو إذا فصَّلَ، ورتّلَ، وركَّزَ، ونغَّمَ، كان له العذر في الاعتماد على وسائله التي لا يملك غيرها. أما الممثل، فهو مثَّال؛ يهيئ من جسده تماثيل مختلفة الأوضاع معبرة عن معانيها، وهو مصور؛ يتخذ من ملامح وجهه تصاوير معبرة، ويستعين على ذلك بالألوان في (مكياجه) وملابسه، ويكون من شخصه، ومما حوله من (الديكور) و(الإكسسوار) ومن الشخصيات الأخرى التي تشاركه، (تابلوهات) حية ناطقة، وهو موسيقي؛ ينغم صوته، بما يناسب المعاني، وينتقل به في مناطقه، وطبقاته، وهامسه، ورنانه، وسريعه، وبطيئه، وقويه، وضعيفه، وهو بعد كل ذلك أديب؛ يعرف (أقدار المعاني) ليعرف كيف يوضحها بصوته.





غلاف «بديع الزمان الهمذاني»



غلاف «مقامات الحريري»

ثراء التراث العربي بعناصر الدراما: يعبر عبدالوارث عسر عن اعتزازه بالتراث العربي، فيقول: في اعتقادي أن الكاتب الروائي يستطيع أن يقتبس من شخصيات (الجاحظ) مسرحية، أو سينمائية، أو غير ذلك، تقف إلى جانب (بعيل موليير) بل وتتفوق عليه، والأمر هنا متروك لبراعة الكاتب، ولقد كانت (الإلياذة)، و(الأوديسة) قصتين شعبيتين عند الإغريق، ومنهما أنشأ الكتاب الأولون مسرحهم، وأخذ الكتاب المعاصرون بعض تلك القصص، وصاغوا منها مسرحيات حديثة بوجهة نظر حديثة، ونحن جديرون بأن نسير هذه السيرة بقصصنا العربي ، لننشئ فناً تمثيلياً عربياً؛ يتميز وينفرد عن فنون الأمم، وفي تراثنا العربي كنوز ثمينة تعيننا على ذلك.

الكتاب المعاصرون صاغوا من بعض قصصه مسرحياتهم الحديثة

الإلقاء بين الفخامة والبساطة: عن هذه النقطة، يقول: بين الفخامة الكلاسيكية المتأنية، والبساطة العصرية السريعة، يقف الإلقاء موقف الرقيب، ليكبح الجماح في الحالين، ويضع الألوان بالقسط في الصورتين، وإذا لم يكن المتكلم متمكناً من حديثه، حائزاً الأجهزة التي يصدر عنها الكلام في حالة جيدة وقوية، فقد يضيع كلامه، ويصل إلى أذن السامع مشوشاً، أو منقوصاً؛ حتى ولو كان صوته مسموعاً.

تطرق في كتابه إلى أهمية وجود نظرية عربية لفن التمثيل والإلقاء واستعرض ثراء التراث العربي درامياً



مع فاتن حمامة



أحمد خميس

يقف في صدارة المشهد المسرحي

في حضرة المبدع.. كرم مطاوع

من يفتش في تاريخنا المسرحي القريب سيقف طويلاً أمام تجربة المبدع كرم مطاوع متأملاً تلك الروح التي تصر على تتبع المناهج، التي تقوم على كسر القوالب التقليدية، وتحتفي بكل ما هو غير مألوف؛ فالمسرحيات التي تصدى لها عبر تاريخه المسرحي وأفكاره المبتكرة لم تأتِ من فراغ، وإنما من خلال وعي فارق يراهن على السباحة في الاتجاه المعاكس للتيار، من خلال الاهتمام بفنون العرض المسرحي التي تقوم على تعظيم فنون الأداء وإعادة تشريح النص وبنائه من جديد، وتغيير وجهة النظر للعرض المسرحي، من كونه صياغة محترفة لأفكار الكاتب وفلسفته إلى نوع آخر يعلي من وجود أهمية المخرج المبدع صاحب الصياغة المختلفة لكل تفاصيل العرض بما فيها نص المؤلف ذاته، فاللعبة المسرحية لدى كرم مطاوع لا يمكن أن تركن عند التفاصيل الأولي والبناء المنطقي، وإنما على قوة المقابلة بين نص المؤلف وأفكار المخرج ورهان الواقع وتحدياته الاجتماعية والسياسية والفنية، وإن كانت هناك أخيلة ثابتة تقلد بعضها بعضاً أو تنتهج أساليب ثابتة في تقديم العمل المسرحي، فهنا ومع كرم مطاوع أنت على موعد دائم مع التغيير والابتكار والتحدي، حتى إنه قد رسخ في مخيلة معاصريه كمشاكس، لا يبحث عن نص متكامل العناصر مستوفي الشروط، وإنما عن نص مراوغ لم يصل بعد لقناعات تامة، حول ماذا يقدم وبأي السبل والطرق الجمالية؟

هذا هو كرم مطاوع وهذه هي أفكاره وابتكاراته في المواقف الصعبة، والتي بدأت بالعرض المسرحي (الفرافير) ذلك العرض الذي بقي كثيراً في ذاكرة المهتمين بفن المسرح المصري والعربي، والذي سبقه المؤلف بمجموعة مقالات تحت اسم (نحو مسرح مصري) للكاتب الكبير يوسف إدريس، ففي الوقت الذي كانت تقدم فيه العروض بمنطق الحائط الرابع، حيث يوجد فاصل إيهامي بين خشبة المسرح والمشاهدين، رأى كرم مطاوع فك العلاقة وسهولة اللقاء الفني بين صنّاع العرض المسرحي ومتلقيه، عبر تفعيل اللقاء من خلال أحداث تخلط وتمازج بين صالة المشاهدة وصناع اللعبة الدرامية غير التقليدية، إذ ارتكز الأداء على حث الجمهور على المشاركة في العرض وطرح حلول يمكن من خلالها تطوير أو تغيير الحدث المقدم له، فاللعبة المسرحية عبر تواريخ عديدة سيتم تشريحها وتفكيك أوصالها كي تعاد من جديد في صورة لعبة تحوطها المأساة الإنسانية بكل تفاصيلها المؤلمة، وسيجد المتابع أنه لم يشر في العمل إلى مأساة بعينها أو حرب بعينها، ولكنه وعبر ممثليه قدم المعاناة الجمعية لذلك الإنسان البسيط المهزوم.

لم يكن هذا الأمر مجانياً أو على طريقة لي عنق الرؤى والأفكار والثيمات، وإنما من خلال أفكار إخراجية حقيقية مبتكرة، تنظر للثيمة

> **نجح في تفعيل اللقاء بين الصالة والمشاهدين وحث الجمهور على المشاركة في العرض وطرح الحلول**

أو لفكرة المؤلف وتعانقها جمالياً أو تعيد ترتيب تكوينها الإبداعي، كي تتوافق مع الطرح المختلف الذي يناسب فكرة المخرج، لم يرض يوماً بالتقديم السهل التقليدي لأي مؤلف مسرحي مهما كان اسمه أو تاريخه، وإنما يخضعه لإعادة الترتيب وتعميق الأطروحات البنائية.

نحن ومع كرم مطاوع في حضرة المخرج (مبدع العرض المسرحي) الذي يتأمل فلسفة اللعبة، ويعيد ترتيب أفكارها وأطروحاتها بالمنطق الذي يفهم، ومن ثم ستراه غير ملتزم بالبناء التقليدي لطبيعة العمل، وإنما بأهمية أفكاره وفلسفته وقدرته على السباحة في الخيال وهي أمور تعطيه حياة مختلفة وذائقة، تبقى في خيال المتلقي لفترة كبيرة، وهكذا عاشت عروضه واكتسبت حيوات متجددة ولم تمت ككثير من العروض المرتبطة بزمن ما.

في تجربته الأخيرة على مسرح الهناجر والتي كانت بعنوان (ديوان البقر) للكاتب الكبير محمد أبو العلا السلاموني تلخصت أفكاره عن كيفيات تقديم الكوميديا الشعبية، من خلال عمل يحتفي بأهمية التناول التهكمي، وعلى رغم كونه العرض الأخير للمخرج المبدع، فإنه بدا معبراً بصدق عن مسيرة لا تعرف إلا الانفلات من التقاليد الباهتة والبحث الدائم عن الجديد والمتجدد في صناعة العرض المسرحي الشعبي، الذي يحاول أن يتحدى ويقف مع الطليعيين في صدر المشهد، إنه كرم مطاوع الذي قدم نجيب سرور للجمهور المصري في مسرحية (ياسين وبهية)؛ تلك المسرحية التي حار فيها في ستينيات القرن الماضي نقاد المسرح، فمنهم من أسماها بالقصيد الدرامي، ومنهم من أسماها بالقصيد الشعري، ومنهم من اعتبرها رواية ملحمية، ومنهم من أسماها قصة شعرية، ولم يلتفت الكثير منهم لكونها مسرحية من لحم ودم، ولكن تكوينها الداخلي مختلف يحمل في طياته معالجة المادة التراثية بمنطق لا يتفق مع مكونها المتوارث، فالحكاية المتضمنة ليست كما جاءت في الخيال الشعبي المتوارث عن (ياسين العبادي) وانما لعبة درامية تخلط بين الحكاية والقهر الشعبي، وقد اتبع المخرج ذلك العمل بمسرحية أخرى على نفس النهج الذي يستقي الحكاية الشعبية ويقدمها في نسيج مغاير، فالمسرحية التي تلت ذلك العرض كانت (حسن ونعيمة) للكاتب الشعبي الكبير شوقي عبدالحكيم، والتي تستلهم حكاية المغني المصري البسيط (حسن)، والذي يتلخص حلمه في الفوز بمحبوبته (نعيمة) فدخل في معركة غير متكافئة انتهت بموته مقتولاً على يد أهل المحبوبة.

وفي حين كانت تقاليد المسرح الكلاسيكي، تحط بكلتا يديها على طرق إخراج العروض المسرحية في مصر المحروسة، جاء هو من بعثته الخارجية بإيطاليا كي يقلب الموازين رأساً على عقب، ويقدم رؤاه وفق منطق يحتفي بفك العلاقة بين المؤدي والمتلقي، والتقليل من أهمية الحائط الرابع المتوارث عن مسرح العلبة الإيطالي، ويسرح بخياله فترى السنة تربط الخشبة بالصالة وأغاني تسود الحدث المسرحي، فتشغل مخيلة المتلقي كما فعل في عرض (ليلة مصرع جيفارا)، حين اعتمد القصيدة الغنائية التي كتبها أحمد فؤاد نجم، لتكون جزءاً أصيلاً من العرض الذي كتبه (ميخائيل رومان) تحت عنوان (ليلة مصرع جيفارا).

في سنوات دراستي الأولى بالمعهد العالي للفنون المسرحية، دعيت لمشاهدة عرض افتتاح المسرح القومي، حدث ذلك في الربع الأخير من عام (١٩٨٥)، وكانت المسرحية التي تقدم هناك (إيزيس) للكاتب المصري الكبير توفيق الحكيم، يومها ذهبت مع زملائي تسبقنا سمعه المبدع كرم مطاوع، وفي العرض الممتع أخذتني طرق الأداء اللافتة لكرم مطاوع كممثل رائع أمام المبدعة سهير المرشدي في دور إيزيس، وإلى الآن مازلت أذكر الأغنية الجميلة، التي كانت تشدو بها سهير المرشدي والتي كتبها عبقري مصري آخر هو صلاح جاهين (شكراً يا سادة سأذهب وحدي.. شكراً يا سادة سأقاتل وحدي)، كلمة تعبر بصدق عن موقف (إيزيس) التي أبت إلا أن تحارب لاستعادة جثمان (أوزوريس)، وهي أغنية تصلح تماماً للتعبير عن كرم مطاوع، الذي كان يقاتل كفارس في ميادين الإبداع المسرحي.

بعد عودته من إيطاليا وظف أفكاره المبتكرة فنياً واجتماعياً

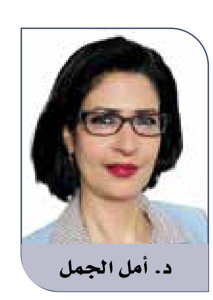
عروضه المسرحية عاشت واكتسبت حيوات متجددة ولم تمت ككثير من العروض المرتبطة بزمن ما

ظل دائم البحث عن الجديد والمتجدد في صناعة العرض المسرحي الشعبي

روى قصص الناس بكاميرته

محمد فاضل.. تاريخ فني مضيء

ثمة شيء في طفولة أي إنسان ينبئ بالطريق الذي سوف يسلكه مستقبلاً، فهذا طفل عمره خمس سنوات فقط، كان لايزال في مرحلة التعليم الإلزامي، لكن مدرس الفصل رفعه وأجلسه في مكان مرتفع، وجمع تلاميذ الفصلين من حوله ليستمعوا إليه وهو يروي قصص الأنبياء عليهم.



د. أمل الجمل

حدث ذلك عام (١٩٤٣)، أما الطفل فكان المخرج المصري القدير محمد فاضل، صاحب روائع تلفزيونية عديدة مثل (القاهرة والناس)، و(أحلام الفتى الطائر)، و(الراية البيضاء)، و(رحلة السيد أبو العلا البشري)، و(أبنائي الأعزاء شكراً)، و(صيام صيام)، و(أنا وأنت وبابا في المشمش)، إلى جانب أعماله المسرحية والسينمائية وأبرزها (ناصر ٥٦، وحب في الزنزانة).

ينتمي المخرج محمد إلى جيل صنع بعشقه وإخلاصه زمن الفن الجميل، فهو من الرعيل الأول الذي عمل بالتلفزيون المصري منذ ستينيات القرن الماضي. وعلى مدار ما يزيد على نصف قرن من الزمان ظل رائداً قادراً على الحفاظ على حيويته، على العطاء السينمائي والإبداعي المتفرد، والمتطور المواكب للعصر دوماً. تجربة نُعيد تأملها وإدراك السر الكامن وراءها بقراءة حواره في كتاب (محمد فاضل.. والناس) - والذي يتناول مسيرة هذا المبدع في فصلين؛ من بين الناس. والسينما والناس - للناقد السينمائي د. وليد سيف، وذلك بمناسبة تكريم فاضل بمهرجان الإسكندرية السينمائي الأخير.

تعلق فاضل برواية القصص منذ الطفولة. كان متفوقاً في مادة الإنشاء، فكان مسؤول الإذاعة المدرسية، وصنع أول عرض سينمائي في بيته من إمكانيات بسيطة لكنها تعبر عن ذكاء متقد، وعشق للسينما، مثلما كان شغوفاً بالقراءة في مجال الفنون والدراما، والمسرح الإنجليزي. ومنذ التحق بكلية الزراعة بمدينته الإسكندرية، بدأ حياته الفنية بمسرح الجامعة، وأخرج جميع العروض على مدار سنوات دراسته، ومنها أعمال لتوفيق الحكيم، وأمين يوسف غراب.

هناك عمل أيضاً مساعداً للمخرج الكبير نور الدمرداش، الذي كان يُخرج عروض منتخب جامعة الإسكندرية، والذي أدرك إخلاص وموهبة فاضل، لذلك عندما تم الإعلان عن اختبارات للمخرجين بمسرح التلفزيون المصري، ولم يتقدم فاضل، فقام نور الدمرداش - الذي كان يعمل بالتلفزيون المصري حينها - بملء استمارة باسم محمد فاضل، واستكمل له الملف، وقام بتقديمه نيابة عن فاضل، ثم اتصل به عندما تحدد موعد الاختبار ليحضر إلى القاهرة.

منذ ذلك اليوم من عام (١٩٦٢) بدأت رحلة فاضل مساعداً احترافياً، إلى أن أخرج







من مسلسل (أبنائي الأعزاء شكراً)

عدة أعمال تمثيلية، ثم جاء الاتفاق على رائعته المسلسلة الأولى (القاهرة والناس عام ١٩٦٦)، الذي فور إذاعته جذب اهتمام الشارع المصري، وحقق نجاحاً باهراً. كان مسلسلاً اجتماعياً، كتبه مصطفى كامل وعاصم توفيق، في حلقات منفصلة متصلة، حول عائلة مصرية واحدة تتابع حكاياتها اليومية في إطار فني يجمع بين الكوميديا، والمغامرات، والجدية في تناول المشاكل العائلية والأزمات المجتمعية، والفساد الذي كان يشغل الرأي العام في أعقاب هزيمة (١٩٦٧).

ثم يأتي مسلسل (أحلام الفتى الطائر عام ١٩٧٨)، ليُصبح علامة أخرى في تاريخ فاضل والسيناريست وحيد حامد، وهو المسلسل الذي تعلق به الجمهور، وكان نجاح المسلسل الكبير خطوة غير عادية لعادل إمام في مجال الدراما التلفزيونية، وتأكيداً على شعبيته الطاغية.

خاض محمد فاضل العديد من الألوان الدرامية، منها اللون الغنائي، بأكثر من عمل مثل (رحلة السيد أبو العلا البشري). تمزج الحلقات بين بلاغة الجانب الملهم للشخصية الدونكيشوتية الغارقة في عالم من الخيال والتأملات والأحلام، بأسلوب فني له صدقية عالية، مع إضفاء هالة من النبل والملائكية، من دون أن يسلب الصفات الإنسانية عن البطل، ولا عن روحه الجريئة الراغبة في إصلاح حياة كل مَنْ حوله.

واصل فاضل توظيف الأغنية درامياً، وصحبها بالاستعراضات المحدودة بالإمكانيات، فقدم الفنان علي الحجار لأول مرة في أغنية في إطار السخرية من الأغاني الهابطة الشائعة في المجتمع آنذاك. لكن مسلسله (أنا وأنت وبابا في المشمش) عام ١٩٨٩، للمؤلف أسامة أنور عكاشة، كان نقلة نوعية أخرى، وإحدى التجارب التلفزيونية النادرة إذ تعتمد على الغناء بشكل أساسي، إذ تدخل الأغاني ضمن نسيج الدراما لتلعب دوراً في حركة الأحداث، والتعبير عن مشاعر الشخصيات. مثلما تميزت المواقف الدرامية بالمسلسل بالغرائبية والجرأة المتسقة مع الطابع الهزلي الساخر، كوسيلة لطرح مشاكل الفساد بأسلوب فني بعيد عن المباشرة والتقليدية.

على مدار تاريخه الفني المضيء، جمع محمد فاضل في أعماله بين كبار النجوم والنجمات، مثلما اكتشف العديد من المواهب الشابة الصاعدة، وظل عدد كبير من الفنانين يدين له بالاعتراف بالجميل والفضل في بزوغ نجوميته، حتى إنه في أول أفلامه السينمائية (شقة في وسط البلد) عام ١٩٧٥، كتب الفنان والنجم الراحل نور الشريف في العقد أنه: (وافق على العمل بنصف أجره في المسلسل مجاملة لأستاذه محمد فاضل).

نجح في توظيف ثقافته ومعايشته لحركة مجتمعه في تقديم أعماله التلفزيونية والسينمائية المتفردة

صحيح أن محمد فاضل، كان متمكناً في أسلوبه الفني والتقني، قادراً على إدارة أبطاله أمام الكاميرا، ورسم (ميزانسي) معبر درامياً، لكن أيضاً ثقافته، ومطالعاته اليومية، وتجاوبه مع الشارع المصري، والحياة اليومية للمواطن، وتعاطفه مع الناس البسطاء والشباب، وأبناء الطبقة المتوسطة، قضايا المجتمع وأزماته جعلته يصنع تاريخه، ويخلد اسمه بحروف من نور في تاريخ الدراما التلفزيونية والسينما المصرية.



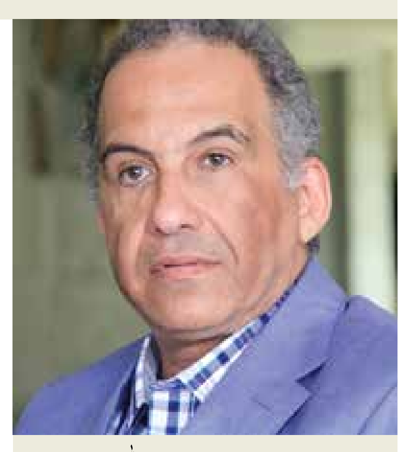
نور الشريف

عادل إمام



نور الدمرداش

وليد سيف



مصطفى عبدالله

جلال العشري..
الطيف العابر

ألّف الناقد الكبير الراحل جلال العشري، أول كتبه وهو في الليسانس، عن حقيقة الفلسفات الإسلامية، وبعد التخرج في جامعة القاهرة شارك في ترجمة (الموسوعة الفلسفية المختصرة). وكان قد تعرف إلى ندوة العقاد، وتردد عليها وهو بعد طالب في المرحلة الثانوية، ولتميزه شارك في تأليف الكتاب التذكاري (العقاد سيرة وتحية) الذي وضعه تلاميذ العقاد من كبار كتاب ذلك العصر تقديراً له بعد وفاته.

وإذا كانت الفلسفة قد منحته الأساس، فإن العقاد منحه القدرة ودفعه لاختيار الطريق الصعب ليسلكه، ولعل هذا ما جعله يذكر في مقاله الذي حيّا فيه العقاد بعد رحيله: (كأنما العقاد لم يكن أستاذاً، بل كان جامعة بأكملها، ولم يكن فرداً بل كان جيلاً بأسره، ولم يكن رائداً بل كان حضارة نحن ورثتها، وإن تفاوت حظنا في هذا الميراث فنحن جميعاً بطريقة مباشرة أو غير مباشرة متأثرون بالفكر العقادي، من حيث إنه كان ثورة من أعمق ما عرفته العربية من ثورات فكرية، ومن حيث إنه كان استعادة العقل لسلطانه على نفسه، ومن حيث إنه كان نصراً حاسماً في الطريق المؤدي بالإنسان إلى التحرر الروحي).

وقد كان جلال العشري محباً لأستاذه، باراً به، فقد التقينا ربما على مدى عشر سنوات في أسوان، في شهر مارس من كل عام في رحاب ذكرى العقاد، كما التقينا في داره بمصر الجديدة نستعيد كلماته وأفكاره.

وفي تقديمه للكتاب التذكاري، الذي أسهمت في إصداره بعد رحيله مع شقيقه فتحي العشري، والكاتب محمد قطب، ومحمود قاسم، وجاء بعنوان (جلال العشري أصيلاً.. ومعاصراً)، كتب الدكتور سمير سرحان، رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب، آنذاك: (كان جلال العشري صديقاً من أصدقاء العمر، وهو بالنسبة إليّ أخ وزميل عاصرته وعاصرني، منذ كنا طلبة ندرس في جامعة القاهرة، وعرفت فيه إخلاصه الشديد للعلم، ولذاته الموضوعية الثاقبة، واهتمامه العميق بالفلسفة أولاً؛ فقد كان تلميذاً أثيراً لدى أستاذنا الدكتور زكي نجيب محمود، وسكرتيراً لتحرير مجلة (الفكر المعاصر) التي أسهمت في تشكيل فكر جيلنا.

أما أستاذه الدكتور زكي نجيب محمود، فقد قال عنه: (كنت أتوقع للأستاذ الناقد الأديب جلال العشري، أن يكتب رثائي، وإذا بالمنية تسرع إليه فأرثيه، والمنايا؛ كما قال عنها زهير بن أبي سلمى في معلقته:

رأيتُ المنايا خبط عشواءَ، مَنْ تُصِبْ
تُمِتْهُ، ومن تُخطئْ يُعَمَّرْ فيهرم

لقد كان جلال بالنسبة إلي ابناً عزيزاً وزميلاً وصديقاً).

ونصل إلى صديق عمره الدكتور مصطفى محمود، الذي أشرف على علاجه في مرضه الأخير، الذي وصفه بـ(الطيف العابر) فيقول عنه: (كانت بداية معرفتي بجلال صباح ذات يوم في مؤسسة (روزاليوسف) منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وكان، حينذاك، يُحضِّر رسالة في الفلسفة الإسلامية، وجلس يناقشني في مبدأ الشك عند هيزنبرج، ففوجئت بعقل مرهف، مطلع، متابع لكل جديد في ميدان الفكر.. والفكر العلمي بوجه خاص، لا تفوته ملاحظة.. كما فوجئت بمحصول لغوي غير عادي، يسعف صاحبه بالتعبير المبتكر وينجده في أي مأزق، وما أكثر مآزق الفلسفة، وأغلبها مآزق تعبير، لأن الفلسفة تجريد، والتجريد يخلق دائماً أزمة في البحث عن لفظ مناسب لأشياء غامضة لا توجد لها ألفاظ.. كان جلال العشري قادراً على أن يعصم نفسه من النفاق الأدبي والمجاملة، والسباحة في تيار المنفعة والشِّلل التي كانت تساند بعضها بعضاً، وتجري وراء المصالح والمغانم.. كان قادراً على أن يحتفظ برأسه عالياً فوق الأمواج).

وفي شهادته عنه قال رجاء النقاش: (تأثر جلال العشري بالعقاد تأثراً واضحاً، فأخذ عنه النزعة الموسوعية في الثقافة، واهتم بالقراءة الواسعة في الأدب والفكر والفلسفة والعلوم المختلفة. وقد قرأ جلال العشري، العقاد واستوعبه وعرفه معرفة وثيقة وواظب على الاتصال به ما يقرب من عشر سنوات، امتدت حتى وفاة العقاد في مارس (١٩٦٤)، وقد ظل جلال طول حياته

يعيش وفي داخله (عقاد) يحركه ويتجسد أمامه مثلاً أعلى يفتح أمامه نوافذ الحياة والفكر).

أما صبري موسى فقال: (جلال العشري ناقد ممتاز وإنسان ممتاز.. رحل قبل أن يكمل رسالته في تقييم ومتابعة الفن المسرحي بوعي وموضوعية، بعيداً عن الافتعال والنفاق والهوى.. وأنا شخصياً كنت أختلف معه وكنت أتفق معه، ولكن دائماً كان يجمعنا طموح واحد وأمل واحد كبير هو أمل قومي، ورؤية ثاقبة لتوحيد الكلمة.. ولذلك؛ فبرغم كل خلاف يحدث عند أي مفترق، كان يزول سريعاً لأنه ظل إلى وقت رحيله أقرب الأصدقاء).

وعنه قال رفيق عمره الدكتور علي شلش: (كان يعيش تجربة الإبداع قبل أن يكتب عنها، ويندمج مع المبدع قبل أن يقدمه للناس. وفي كلتا الحالتين كان يفعل ذلك بحب وعطف تلقائيين).

ومن الذين تحمس جلال العشري لتقديم تجاربهم الإبداعية الأولى، الروائي والناقد الدكتور عبدالبديع عبدالله، الذي قدم له جلال مجموعته القصصية (حكاية الطين الأخضر) الصادرة في عام (١٩٦٩)، ويرسم عبدالبديع صورة رائعة للقائه بالراحل جلال العشري، عندما يقول: (التقيت به على باب الجامعة، هو يحمل شهادة التخرج المؤقتة، وأنا أحمل مصروفات القسط الأول للسنة الأولى، وجدد اللقاء تعارفنا القديم ووقفنا نتبادل عبارات المجاملة والتشجيع، وكعادته حوَّل الكلمات البسيطة إلى قضايا فلسفية، وبدأ يناقشها من منظور فلسفي. كان يحمل شهادة في الفلسفة، وفي رأسه مئات الكتب التي قرأها خارج مجال دراسته. قلت له: (اخترت قسم كلاسيك لأبدأ منه رحلتي مع الأدب من منبعه)، فكانت هذه العبارة مقدمة لحديث طال حتى الظهر، وتحركنا تلقائياً من الباب إلى مقعد في كافيتريا الكلية، ومن هذه اللحظة بدأت صلة جديدة، تربطني بجلال العشري غير صلة الصداقة التقليدية. واعتدت الذهاب إليه فور عودتي من ندوة العقاد. كان جلال العشري يخرج من بيت العقاد لينسج عالمه، وكنت أدخل بيت العقاد لأشيد عالمي. وفي بيت جلال العشري نبدأ ندوة جديدة عن العقاد وطه حسين ونجيب محفوظ والشرقاوي.. كنت أجذبه إلى عالم القصة (عالمي)، وكان هو يجذبني إلى عالمه الجديد (المسرح) الذي اندفع إليه بكل ثقافته السابقة، وبدأت أشعر بأنه يحاول أن يتخلص من الجانب الفلسفي في تكوينه لمصلحة المسرح، وبدأت أقرأ اسمه على صفحات الجرائد في عمود صغير في باب (أخبار الأدب) الذي كان يشرف عليه (أنيس منصور)، وفي مقالاته بجريدة (المساء)، وفي مجلة (المسرح)، وبدأت كتاباته تتحول إلى كتب.

في إحدى زياراتي له قال: (هل تصدق أنني لم أنم منذ ثلاثة أيام؟)، فقلت: (أصدق، وهذا بادٍ على وجهك).

كنت أعرف معاناته. فهو من الذين يؤرقهم التفكير فلا يرغبون في النوم، ولا يشعرون بحاجتهم إليه إلا بعد أن يعلن الجسم احتجاجه، ويرفض الاستمرار فينام مجبراً.. فقلت له: (بل إن هذه الصورة التي تضعها فوق رأسك تحدٍّ لإرادتك). (كان يعلق صورة رجل يتثاءب وفمه مفتوح ووجهه يوحي بالنوم ولم ينم).

وأظنه أخذ هذه الفكرة من أستاذه (العقاد) الذي تحدى التشاؤم فسكن بالمنزل رقم (١٣) وعلق على الحائط صورة للبوم.

وذات يوم فاجأني جلال العشري بإهداء لطيف يتمنى لي فيه تحقيق حلمي الأدبي على غلاف أول كتاب يصدر له عن المسرح.

وكتب لي جلال العشري مقدمة أولى مجموعاتي القصصية، بعد خمس سنوات من إهدائه أول كتبه لي، كتب في مقدمة (حكاية الطين الأخضر) عن اتجاهي الذي يميل إلى التجريب والكتابة الرمزية.

كان جلال العشري عقلاً نشطاً، وذهناً متقداً ونفساً زكية وعيناً راصدة. ولتبقى لنا كتبه شاهدة على الثمن الذي يدفعه صاحب القلم ليقول كلمته قبل أن يمضي.

أما مفاجأة هذا الكتاب التذكاري، الذي أسهمت في إصداره عنه، فهي الرسالة الزنكوغرافية بخط نجيب محفوظ التي يقول فيها: (يعز العزاء عن رحيل المغفور له جلال العشري.. فتى شيد بنيانه على الفكر والفلسفة، وأسهم في ميدانهما بدائرة معارف لا يستغني عنها مثقف.. ومال إلى الأدب والنقد، فأهدى إلى القراء مقالات وكتباً تمتاز بالدقة والشمول.. ثم خطفه الموت وهو في ذروة العطاء والتألق فعز العزاء، وندر العوض، ولكن العاملين لا يموتون).

تأثر بالعقاد الذي منحه القدرة على اختيار الطريق الصعبة التي تؤدي بالإنسان إلى الخلاص الروحي

ظل العشري قادراً على أن يعصم نفسه من النفاق الأدبي والمصالح الشخصية

مؤلفاته تبقى شاهدة على إبداعه الذي شيد بنيانه على المعرفة

تستعيد زمن الأبيض والأسود

شهد أمين تنتصر للمرأة في فيلمها «سيدة البحر»



أسامة عسل

هل كان من الأفضل تقديم فيلم (سيدة البحر) بالألوان؟ وهل كان سيعد ذلك أكثر تأثيراً من تقنية الأبيض والأسود، التي لجأت اليها المخرجة السعودية شهد أمين، في أول أفلامها الروائية الطويلة؟ كان من الممكن ذلك لكن لم يكن ليحقق نفس التأثير الذي عكسته تقنية الأبيض والأسود، التي بدت أكثر تعبيراً عن تلك الاجواء الأسطورية التي سادت الفيلم، والمفارقة أنه تم تصوير الفيلم بالألوان في البداية، ثم تقرر تقديم نسخته بالأبيض والأسود (إنتاج ٢٠١٩).

الفيلم إنتاج مشترك بين كل من الإمارات والسعودية والعراق، وقد جاء عرضه الأول بمهرجان فينيسيا السينمائي الـ(٧٦) بقسم أسبوع النقاد، وفاز بجائزة أفضل فيلم ذي رؤية تجديدية التي تمنح للفيلم الأكثر إبداعاً، ومن فينيسيا انطلق الفيلم ليشارك في مهرجانات دولية، ومنها مهرجان لندن حيث فاز بجائزة ساذرلاند كأول فيلم روائي طويل، وكذلك مهرجان لوس أنجلس، وفي قرطاج خلال دورته الـ(٣٠) والتي توج فيها بجائزة (التانيت) البرونزي لأفضل فيلم، وفي مهرجان الرباط لسينما المؤلف حصد ثلاث جوائز، وهي: جائزة أفضل مخرج، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وجائزة لجنة تحكيم النقاد، ثم شارك بمهرجان القاهرة السينمائي خلال دورته الـ(٤١)، حيث أقيم عرض (جالا) للفيلم بحضور مخرجته وأبطاله في ظل احتفاء المهرجان بتوقيعه على اتفاقية (٥٠ ا ٥٠)، التي تُعنى بالمساواة بين صناع الأفلام من رجال ونساء، وهي الاتفاقية التي وقع عليها مهرجان كان السينمائي.

كما شارك الفيلم أخيراً في مهرجان سنغافورة السينمائي، ليحصد جائزة الشاشة الفضية لأفضل فيلم آسيوي طويل، هذه الجوائز التي حصل عليها الفيلم، لم تأتِ من فراغ، وإنما لتميزه وجرأة الطرح في سيناريو شهد أمين، الذي اتسم بتسلسل منطقي وقد عبرت عن سعادتها في قرطاج والرباط والقاهرة، لأن الفيلم، برغم رمزيته، استطاع أن يصل للجمهور العربي بعدما شهدت عروضه إقبالاً كبيراً، كما كان تميز الإنتاج فيه سبباً آخر لنجاحه،

فقد شاركت (ايمجنشن) أبوظبي في إنتاجه، و(سوليشنز)، وشركة (أماجينريوم) بالتعاون مع المنتجين المنفذين محمد الدراجي وماجد الأنصاري.

الفيلم تم تصوير مشاهده في ولاية (خصب) بسلطنة عمان، حيث توافرت بها التربة الصخرية في قرية تطل على البحر، كما أرادتها المخرجة لتتجاوز بها حدود الزمان والمكان، لتؤكد أنها قضية كل امرأة تتعرض للظلم في مجتمعها، فبطلته الفتاة الصغيرة (حياة) التي تقف على أعتاب الأنوثة، تعيش وأسرتها في قرية فقيرة نائية تحكمها تقاليد ظالمة، حيث اعتاد سكانها تقديم الفتيات الصغيرات قرباناً للمخلوقات الغريبة، التي تعيش في البحر اتقاء لشرورها، وحينما يأتي الدور على (حياة) لتقديمها مثل سائر فتيات القرية، تتمرد الفتاة على ذلك وتواجه بشجاعة كبيرة كل من حولها، كما يرفض أبوها الدفع بابنته كقربان، ما يجعل الأسرة منبوذة من سكان القرية، لا تستسلم (حياة) لهذا المصير المحتوم، بل تتصدى لهذه الأفكار بشدة وترى فيها اغتيالاً لحقها في الحياة، تتحلى البطلة الصغيرة بشجاعة نادرة تجعلها ترفض هذه الأوضاع التي صارت من المسلّمات في قريتها.

تتناول المخرجة القضية من خلال سرد بصري مستلهمة فيه الأساطير الشعبية والفولكلور، وتتضاءل فيه مساحة الحوار لتصبح الصورة لغة الفيلم كما هي لغة السينما، وتجعل من الصمت مجالاً للتعبير عن مشاعر أبطالها التي تقودهم باقتدار فيبرع كل منهم في دوره، وفي مقدمتهم البطلة الشابة (حياة) التي جسدت دورها بسيمة حجار وكشفت عن موهبتها كممثلة في أداء شخصية صعبة، وقد أشاد بها الناقد الأمريكي ستيفن والتون عبر موقع هوليوود ريبورتر، مؤكداً أن فتاة الـ(١٥) عاماً



المخرجة السعودية شهد أمين



مشهد من الفيلم

قدمت أداء قوياً على الشاشة مليئاً بالإيماءات التعبيرية، وكذلك الممثلة فاطمة الطائي، التي قدمت شخصية غامضة ومركبة مليئة بالرموز، وتسيطر على مشاهد الفيلم.

أنه فيلم بلا شك ينتصر للمرأة، منتقداً الأوضاع الخطأ، التي لا تمنحها قدرها المستحق كإنسانة من حقها الحياة، ووصف الناقد الأمريكي دينيس شوارتز الفيلم بأنه حكاية سحرية جيدة الصياغة مع رسالة نسوية معاصرة، تنتقد بشكل مهذب مجتمعها.

ينجح مدير التصوير جواد ريبيرو في طرح صورة مثالية لفيلم، يتعمد الرمزية ولا يبوح كثيراً بشكل مباشر وإنما يبرع في لقطات ساحرة مدهشة، كما تتفوق الموسيقا التصويرية، التي أبدعها مايك كورتزر، وفليان كورتزر لتجعل من لحظات الصمت التي يغيب عنها الحوار مشاهد موحية.

قبل هذا الفيلم قدمت المخرجة شهد أمين ثلاثة أفلام روائية قصيرة هي (موسيقانا، نافذة ليلى، حورية وعين)، وقد شارك الأخير في مهرجان تورنتو (٢٠١٣م) ومهرجان دبي ومهرجان أبوظبي، الذي حصل فيه على جائزة أفضل تصوير، إضافة إلى فوزه بجائزة أفضل فيلم في مهرجان أفلام الإمارات، كما فاز فيلمها الثاني (نافذة ليلى) بجائزة أفضل فيلم في مهرجان أفلام السعودية، ودرست شهد أمين، بجامعة ويست لندن، وحصلت على درجة البكالوريوس في إنتاج الفيديو، كما درست السيناريو، ما مكنها من كتابة سيناريو فيلمها، وفي الغالب يكون المخرج أكثر سيطرة على الفيلم حين يتصدى لكتابة السيناريو بنفسه.

الفيلم إنتاج إماراتي سعودي عراقي ونال عدة جوائز في مهرجانات فينيسيا ولندن والقاهرة وقرطاج

اعتمدت المخرجة رؤية تجديدية تمنح الصورة لغة تعبيرية من خلال سرد بصري

وصف النقاد الفيلم بأنه حكاية سحرية جيدة الصياغة وناقد بشكل مهذب



حزامة حبايب

الإبداع ومداواة القلوب العليلة

تحفل سيرُ الأدباء بفصول مثيرة من حياتهم، وبعض هذه الفصول على ما فيها من انفصال تام أحياناً عن الشرط الفكري والتعبيري الخلّاق الملازم للكتابة، فإنها قد تؤول بطريقتها إلى فعل إبداعيٍّ مدهش تنعكس في الكتابة، ضمن آلية فصامية حميدة أحياناً، وقاسية ومتعنِّتة في أحيان أخرى؛ من ذلك الانفصال الاضطراري الذي يمارسه الكاتب بين (طاولتين)؛ طاولة الوظيفة (النهارية) التي تضمن ضخَّ قرش العيْش في شرايين أيامه، وطاولة الكتابة (الليلية) التي تمنح الكاتب سبباً فعلياً كي يحيا أو يستمر في الحياة، دون أن تُسحَق روحه، وذلك خارج مفهوم توفير (الزّاد) اليومي.

ولطالما شكّلت وظائف الكتّاب (النهارية) مصدر اهتمام الباحثين والمؤرخين، ومبعث فضول القرّاء في إطار الفعل الإسقاطي للذات البشرية، الميّالة بطبيعتها إلى أن تجد في الذات المغايرة ما يشبهها، وما قد تُصبح عليه يوماً ما. وقد لا يستغرب المرء تحول المعلِّم أو الأكاديمي أو الأستاذ الجامعي، كما الصحافي والإعلامي، إلى الكتابة من منطلق تشابك المهارات وتداخل المعارف، حتى لغدا من المتوقع أن يكون الصحافي روائياً أو شاعراً، أو العكس، متنقِّلاً بين صنوف الكتابة المتعدّدة. لكن المسألة تستدعي التأمل حين تكون ثمة قطيعة تامّة، بين وظيفة الكاتب الرسمية وبين الكتابة الإبداعية، التي يتخذها حياةً أخرى موازية. وقد تبلغ الإثارة مداها حين نقرأ عن كتّابٍ لم يكملوا تعليمهم المدرسي النظامي، متقلّبين بين مهن (وضيعة) أو في العوالم السفلية للمدن في سني التكوين الأولى، قبل أن تشعَّ أسماؤهم في سماء الأدب، ليصبح تاريخهم في الشارع واحتكاكهم مع بسطاء الناس من المصادر التي تصبغ منجزهم الإبداعي بصفة الإدهاش، على غرار تجربة الروائي المغربي محمد شكري، الذي وضع طنجة في الوعي (الشوارعي) الإنساني العام، والروائي السوري حنا مينة، الذي عاشته شوارع اللاذقية وميناؤها كما عاشها؛ صبي حلاق وحمّالاً وبحاراً. وطبعاً لا يمكن لأي قارئ للأدب الإنجليزي، أن يغفل تجربة تشارلز ديكنز (الشوارعية)، إذ اضطر أعظم روائيي العهد الفيكتوري إلى ترك المدرسة وهو مراهق، ليعمل في مصنع ورنيش أحذية في لندن بمعدّل عشر ساعات يومياً كي يعيل أسرته.

من بين وظائف وأعمال شتّى امتهنها الأدباء عبر العصور، تحتل مهنة الطب مكانةً خاصة في سجلّ الأطباء الأدباء، سواء أولئك الذين جمعوا بين العالميْن، أو الذين ضحوا بمباضعهم الجراحية الدقيقة مقابل أقلام قلقة، أو لوحة مفاتيح نزقة، تغوص عميقاً في النفس الإنسانية، فتمعن في كشف جراح الذات وتحديد موقع الداء، دون أن تصف الدواء بالضرورة ودون أن تضمن شفاء ناجعاً للروح السقيمة.

> نلمس تحول الكثير من المعلمين والأكاديميين والصحافيين والإعلاميين إلى ممارسة الأدب

فما الذي يشدُّ الطبيبَ إلى الرواية أو الشعر؟ ما الذي يجذبه إلى أرق الليالي وهيام الأفكار، والبحث عن منطق الأشياء في لا منطقيتها؟ وبعدما كان يحدِّد موقع الألم بالمنظار وتقوده خريطة الأوردة والدماء إلى مصدر العلة، ها هي آلام القلوب والنفوس تراوغه في كل بقاع الكينونة الإنسانية.

ومن شأن القيام ببحث سريع حول (الأطباء الكتّاب) أن يُفاجأ المرء بقائمة لا نهائية من الأسماء، بدءاً من (كتسياس)، وهو طبيب ومؤرخ يوناني في القرن الخامس قبل الميلاد، مروراً بأليوس غالينوس المعروف أيضاً بـ(غالن)، أحد أعظم أطباء الإمبراطورية الرومانية في القرن الثاني للميلاد، الذي تشمل إسهاماته إلى جانب علوم الطب والجراحة والصيدلة، منجزاً لافتاً في الفلسفة والمنطق، فعلماء الحقبة الذهبية في الحضارة الإسلامية والأندلسية، ممّن جمعوا بين علوم الطب وبين مسارات فكرية وفلسفية متنوعة، أمثال ابن سينا والرازي والكندي وابن باجة وابن الكتاني وابن رشد، ومنهم إلى عصر النهضة الأوروبية وأحد أبرز رموزها نيكولاس كوبرنيكوس، وهو عالم رياضيات وفلكي وطبيب وفيلسوف، وصولاً إلى عصر التنوير وأحد أهم مفكريه الطبيب والفيلسوف الإنجليزي رائد الليبرالية جون لوك.

ولعل قلة من الناس يعرفون، أن نخبةً من ألمع نجوم الأدب في التاريخ الحديث، ممن صاغوا وعينا وذائقتنا مارسوا مهنة الطب؛ كالشاعر الإنجليزي جون كيتس، أحد أبرز أصوات الحقبة الرومانتيكية، والقاص والمسرحي الروسي أنطون تشيكوف، والروائي والقاص والمسرحي البريطاني ويليام سومرست موم، وعربياً هناك الشاعر إبراهيم ناجي، والقاص والروائي يوسف إدريس، الذي عمل نحو عشر سنوات طبيباً في القصر العيني بالقاهرة، قبل أن يهجر الطب من أجل الأدب، والقاص محمد المخزنجي..... والقائمة تطول.

ويعزو كثيرون ذلك الارتباط العضوي بين الطب والأدب، إلى واقع الممارسة الطبية التي تستلزم تماساً مباشراً بين الطبيب ومعاناة المريض، وما يعنيه ذلك من سعي المعالِج إلى استقصاء أسباب الألم، مستبطناً موقعه في الجسد، متورطاً بشكل أو بآخر مع الحالة النفسية والشعورية للمريض، في حالة من التماهي والتماري مع الضعف الإنساني. ولمّا كانت الكتابة بوجه من الأوجه احتفاء بالهشاشة، فإن الطبيب يكاد يكون الأقدر على سبر ما وراء الأنسجة السليمة ظاهرياً إلى باطن العضو المعتل وتداعيات الذات الموجوعة. إن الطبيب يصغي، والإصغاء يعني عيش الآخر، قراءة قصته ومعايشتها، ومن ثم تغدو الكتابة شكلاً من أشكال ترجمة هذه القصة.

ويمكن تقصّي العلاقة بين الطب والأدب إلى منشأ العقل الانساني، وتأطيره وتحويله إلى عقيدة فكرية، أي إلى الفلسفة، العلم الجامع الذي أخذ على عاتقه طرح الأسئلة الجوهرية الكبرى، عن الوجود والقيم والعقل والإدراك والمعرفة. ويُحسب للفيلسوف اليوناني أرسطو، أنه من أوائل المفكرين الذين طوروا مقاربةً فكرية تكاملية، تدمج بين الفلسفة والعلم؛ وهو رائد في حقول فكرية كالمنطق والميتافيزيقيا والأخلاق، لكن منجزه العريض يغطي أحد أهم العلوم المعنية بالطب: علم الأحياء، ولديه دراسات مسهبة في كل ما له علاقة بعلم الحيوان، بالمعنى التشريحي. ثم جاء (غالن) وأعلنها في مقالة له بعنوان: أفضل طبيب هو فيلسوف أيضاً، حيث كان يعتبر نفسه الاثنين معاً.

وبمعزل عن الفلسفة في بُعدِها الفكري والتنظيري، اقترن الطب تاريخياً بالشعر؛ ففي الميثولوجيا الإغريقية، توزعت مهام أبولو بين مسؤوليات كثيرة كالموسيقا والرماية والحراثة وغيرها، لكن أبرزها الشفاء والطب والشعر، مورثاً على ما يبدو القريحة الشعرية لأجيال من الشعراء بعده.

وتحضرني هنا مقاربة للطبيبة والكاتبة الصحافية الأمريكية (بولين تشين) حول ما تصفها بالعلاقة الطبيعية بين الطب والشعر؛ فقراءة الشعر وكتابته من وجهة نظرها، تستلزمان مهارات لا تختلف كثيراً عن المهارات اللازمة في الممارسة الطبية – من بينها المقدرة على التواصل عاطفياً مع الشخص/ الفكرة، إلى جانب الاهتمام بالإيقاع، سواء أكان هذا الإيقاع في بيت الشعر، أو في التنفس أو في نبض القلب.

وبرأيي، فإن هذا نبض وذاك نبض، وفي كلا النبضين حياة.

يتراوح هم الكاتب بين طاولة الوظيفة النهارية وطاولة الكتابة الليلية

تحتل مهنة الطب مكانة متميزة في سجل الأطباء الأدباء على المستويين العربي والعالمي

يربط بعضهم بين واقع الممارسة الطبية والأدب في التماهي مع الضعف الإنساني



ذوات قلقة مرتحلة

سينما الطريق
البحث عن حقيقة الحياة

تحدد سينما الطريق من زاوية، أن أحداثها تدور في الطريق أثناء رحلة طويلة تمضي عبر كل أجزاء سيناريو الفيلم، لا يمكن التنبؤ بمسارها أو بنتائجها، تقوم بها شخصيات الفيلم. وسينما الطريق، ستظل سينما مفتوحة على الأنماط والاتجاهات السينمائية الأخرى، ولكن مرتكزها الأساس سيظل ثابتاً على مغزى (التنقل)، سواء كان هذا التنقل مشفوعاً بفكرة التمرد ورفض الواقع واقتحام المستقبل، أو بفكرة الارتداد إلى الماضي أو إلى الجذور من أجل التصالح مع الذات..

محمد عبيدو

وهذه الرحلة، في جوهرها، هي محاولة اكتشاف للذات، بحث عن معنى الحياة، سعي وراء حلول أو أجوبة عن أسئلة تتعلق بالحياة والموت والوضع البشري، نشدان للخلاص، انطلاق نحو الأفق، وفي الطريق يواجهون تحديات شتى، ويخوضون في المغامرة، التي قد يكتسبون من خلالها معرفة جديدة أو صحوة وعي ذاتي، أو ربما تفضي بهم إلى نهاية مأساوية، لنتلمس معهم عبر رحلة الفيلم ذواتاً فرديةً قلقة مبعثرةً وراء حجب الحياة.

في (سينما الطريق): الطريق يتسع للكثير من الحالمين والباحثين عن معنى جديد للحياة، عن حياة لا تشبه ماضيهم، فيها السعادة تتحدى الإحباط والتعاسة، المغامرات تقارع العادي والممل. أفلام الطريق أتت لتقول كل ذلك، فبعضها صُنف ضمن هذا الأسلوب وباتت تُعرف بأفلام الطريق، وأخرى لم تدخل ضمن هذا الأسلوب، لكن الطريق أتى ضمن السياق العام للقصة، والمقصود بالثاني أن بعض أفلام الطريق تغرف من التصنيفات الأخرى.

الطريق في السينما هو رمز لانتقال الشخصيات أو الراوي من حالة نفسية إلى حالة نفسية أخرى، من شعور إلى شعور. والطريق هو غواية المجهول، وخوفه، وهو ترك المعلوم المعتاد إلى أماكن أكثر غموضاً تتضح مع مرورنا عبرها.. طرق تتخذ أشكالاً عدة، يعرض عبرها الجمال والبساطة وقصص البشر بشكل مناسب للقاء على الأغلب واحد يجمع المسافر مع بعض البشر الموجودين خلال طريقه. يقول فيم فيندرز: على الطريق يمكن أن تضع الكاميرا في السيارة وتترك لها اكتشاف العالم، كأنك تطوّر حركة الكاميرا بدلاً من التقاط مشاهدٍ ثابتة وإعادة لصقها، كما يسمح ذلك بصناعة فيلمٍ بتسلسله الزمني الطبيعي.

من الثلاثينيات برزت سينما الطريق مع أفلام مثل (نيويورك / ميامي/



فرانك كابرا)، (ساحر أوز/ فيكتور فليمنج)، أو(عناقيد الغضب /جون فورد). وحتى اليوم، مع أفلام مثل (الطريق) للإيطالي فلليني، وأفلام الألماني فيم فيندرز حيث شخصياته اللا مبالية، اللا منتمية، تجوب الطرقات بلا هدف كما في فيلمه (باريس تكساس).. وبفيلم جيم جارموش (الليل على الأرض) الذي يمضي مع سائقي التكسي وركابهم في مدن مختلفة ليصنع قصصاً وحيوات عبر أحاديثهم. يلتمع جارموش بوصفه ينظر إلى أمريكا بعيني اللا منتمي، جاعلاً بذلك المألوف غريباً، والاعتياديّ مبهماً، وعلاوة على ذلك، يذهب في أفلامه إلى تصوير الذين يتنقلون ويسافرون بلا أيّ هدف ومن أجل دوافع خطأ، نحو مصائر غير مرسومة سلفاً كما في سينما النمط السائد في هوليوود، في فيلمه (زهور محطمة) ذات صباح عابر بيل موراي الذي يؤدي دور العازب (دون جونسن) شبه المتقاعد الذي شارف على الخمسين، ويعيش هادئاً متأملاً، ولم تعد لديه أي رغبة إلا في الصمت والعيش في حالة سكون صوفي داخل بيته، ولا يكاد يطلب الآن من الدنيا شيئاً بعدما جمع ثروة من عمله في أجهزة الكومبيوتر، وكشخصيات جارموش السينمائية الأخرى، ليس (دون) من أصحاب الفعل بل هو ينجرف مع التيار. يعيش الحاضر من دون إيمان بقدرته على تغييره.. هكذا يسلم بهجر صديقته له من دون أن نعرف السبب سوى أنها تنعته بالـ(دون جوان) المسن.. فبينما هو يعيش وحدته إذ برسالة تصله من امرأة لم توقعها، زهرية اللون، مكتوبة على آلة كاتبة. تخبره فيها أن له منها ولداً في نحو العشرين من عمره الآن، انطلق ليبحث عن أبيه... أي عنه.. في البداية لا يهتم بالأمر، فهو الـ(دون جوان) المتعب الذي يخيّل إلينا أنه أبكى الكثيرات، يستصعب العودة الى الخلف والمشي على خطى ماضيه (غير المشرّف)، ولكن جاره المهووس بحل الألغاز، في إشارة واضحة الى تلفزيون الواقع وأفلام الألغاز، ينظم له رحلة لزيارة أربع نساء في محاولة لاكتشاف من هي صاحبة الرسالة. ويحثه على زيارة كل واحدة منهن وهو يحمل باقة زهور وردية، ليستشف من استجاباتهن الحقيقة ويعرف من هي أم ابنه.

يصطحب دون معه في رحلته قرصاً مدمجاً يحتوي على الأغاني والموسيقا كان قد أخذه من وينستون بهدف الاستماع إليها خلال رحلة البحث عن النسوة الأربع. ويقوده ذلك إلى رحلة حول البلاد ليلتقي نساء ارتبط بهن في يوم ما، ورحلة أخرى في أسرار الماضي المنسي هكذا يتحول الفيلم فيلم طريق ويتخذ كل جزء صفاته الخاصة، كل زيارة الى بيت واحدة من النساء هي بمثابة فيلم قصير، وكل زيارة تؤثر فيهن من دون أن تؤثر فيه. إنه هناك فقط من أجل البحث عن ورق رسائل زهري كالذي كتبت عليه الرسالة، وآلة كاتبة أو أي شيء يدل على أن صاحبة المنزل هي المرسلة. ولكن دوافع (دون) إلى القيام بالرحلة تبقى غامضة؛ فهو

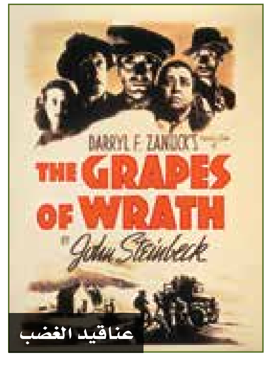
> **الطريق يتسع للكثير من الحالمين في حياة لا تشبه ماضيهم**

> **برزت موجة سينما الطريق في ثلاثينيات القرن الفائت مع فيلمي (نيويورك - ميامي) و(عناقيد الغضب)**

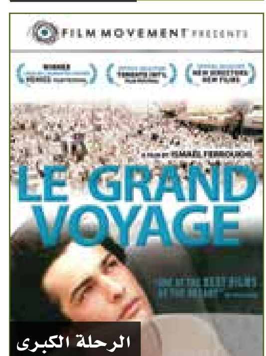


الطريق

باريس تكساس



عناقيد الغضب



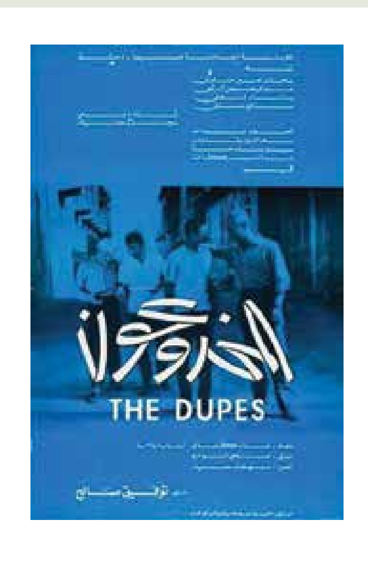
الرحلة الكبرى

حتماً ليس مؤمناً بأنه سيجد حلاً للغز لأنه في الأصل غير مؤمن بوجود لغز بعكس جاره، لعله أراد أن يغير موقعه على الكنبة حتى إنه لا يبدو محتفظاً بأية مشاعر لتلك النسوة. ولكنه كما قلنا يمشي مع التيار.

وهكذا يتحول الفيلم من فتى يبحث عن أبيه، إلى بحث الأب عن الأم. او لنقل، بحثه عن ماضيه، ونحن نزور معه كلاً من أولئك النساء ونلاحظ أن لكل منهن اسماً له دلالة: يتنقل (دون) بين ماضيه الذي يقابلنه غالباً بابتسامة وترحاب لا يتفقان مع لا مبالاته وسكونه الواضح.. يتقدم وفي يده باقة زهور وردية فخمة يقدمها للسيدة التى لم يقابلها منذ عشرين عاماً، وعلى وجهه ابتسامة مترددة قلقة. هل يمكن أن يسألها الآن إذا كانت هي أم ابنه، هل يحدثها عن حمل أثقل به كاهلها منذ عشرين عاماً ثم رحل. ينتهي المشهد وينتهي لقاؤه مع السيدة ليعود من جديد ويعيد الكرَّة مع سيدة أخرى. يستمر في رحلته، وعند كل واحدة منهن يجد شيئاً ورديّ اللون، عند كل واحدة منهن يجد دليل إثبات ودليل نفي، وعند كل واحدة يتجدد شكه حول هذا الابن، الذي ظهر فجأة والذي قد لا يكون له أي وجود حقيقي. فمن امرأة كانت حبيبته لامرأة أخرى يستمر (دون) في رحلته مكتشفاً كم أصبح غريباً عما كان عليه يوماً ما، وكم أصبحت كل منهن غريبة عنه وعنها؛ من امرأة لأخرى تستمر رحلة بحثه عن ابن قد لا يكون له وجود، وعن ذاته التي ما عاد يحفل بها كثيراً.

فيلم (زيلما ولويس) لريدلي سكوت الذي يمضي بنا مع مصير عاثر لامرأتين في سفر يؤدي إلى الموت. و(ملكة جمال أطفال سنشاين) لجوناثان دايتون إنتاج (٢٠٠٦)، حين تعلم أوليف أنها مؤهلة للمشاركة في مسابقة (ملكة جمال الأطفال) التي ستعقد بعد يومين في كاليفورنيا والتي طالما حلمت بها، تقرر العائلة مساندتها في هذه المسابقة والذهاب جميعاً وقطع الرحلة الطويلة براً من نيو مكسيكو إلى كاليفورنيا، والتي تبلغ أكثر من ألف كيلومتر في سيارتهم الصفراء الصغيرة. طوال الطريق تلعب المشاكل والاضطرابات العائلية دورها في جعل هذه الرحلة شاقة، إضافة للأعطال الميكانيكية للسيارة القديمة التي لا تساعد في تهوين الأمر، ولكن أملهم في فوز الصغيرة في المسابقة يدفعهم للمواصلة.. وفيلم (في الهواء) لجيسون ريتمان (٢٠٠٩) ، يحكي عن رايان بينجهام (جورج كلوني) الرجل الذي مهنته هي إبلاغ الناس وتهيئتهم قبل فصلهم من العمل، حيث من خلال مهنته يسافر بشكل يومي، وتكون حياته قائمة ومرتبة على الاستعداد الدائم للسفر، ما يجعله محباً ومستمتعاً بالأمر. يقابل يومياً بشراً مختلفين ويتحدث معهم، وهم في أصعب حالاتهم (قبل إبلاغهم قرار الفصل من أعمالهم) إلا أن المشكلات لا تبدأ في الظهور ولا تنقلب حياته تماماً إلا مع إعجابه بامرأة يقابلها. وفيلم (مذكرات دراجة نارية)، أخرجه البرازيلي والتر ساليس عام (٢٠٠٣)، يتحدث عن الرحلة التي قام بها تشي جيفارا حول أمريكا اللاتينية برفقة صديقه ألبيرتو غرانادو قبل انخراطه في العمل الثوري، وهي الرحلة التي شاهد جيفارا فيها الكثير من معاناة البشر ليختار بعدها طريق الكفاح والنضال من أجل الفقراء.. و(طعم الكرز) لعباس كياروستامي عن تغير في أعماق رجل يمضي برحلة وهو يفكر طوالها بالانتحار. ويمضي فيلم (الطريق) للمخرجة العراقية الكوستاريكية عشتار ياسين مع طفلين يهربان من بيت جدهما للبحث عن والدتهما التي تعمل في بلد آخر.. وخلال عملية البحث يتعرضان لمواقف وأحداث خطرة ولاستغلال وسوء معاملة.

ومن أوائل أفلام الطريق بالسينما العربية يأتي (المخدوعون) عن رواية غسان كنفاني، حيث يحكي قصة الدوافع الخاصة لدى ثلاثة فلسطينيين من أجيال مختلفة التي تؤدي بهم إلى محاولة الدخول خلسة إلى إحدى الدول الخليجية الغنية، حيث يخبئهم سائق يمتهن التهريب داخل صهريج المياه المفرغ في سيارته، فيلاقون حتفهم في



من أوائل أفلام الطريق في السينما العربية فيلم (المخدوعون) عن رواية غسان كنفاني (رجال تحت الشمس)


من فيلم «الرحلة الكبرى»


من فيلم «مذكرات دراجة نارية»

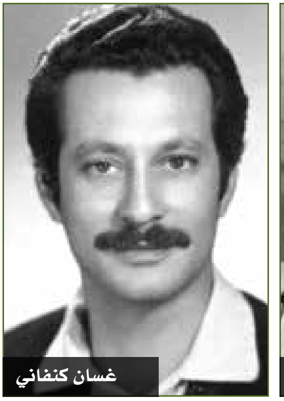
النهاية لتأخر السائق في إنجاز معاملته في مخفر الحدود، فيلقي بهم في مكان ما في الصحراء، ويتابع طريقه في ذهول، ومن خلال العلاقات الثلاثية التي يحدد مسارها (أبو قيس أسعد مروان) مع الناس الذين يحيطون بهم، والتي تتمازج في خطوط دقيقة ومتوازية.

يحدد لنا توفيق صالح الخط العام الرئيسي للفيلم، والذي من خلال تحليله لنماذج أبطاله الثلاثة في رحلة الخزان، يشرح لنا الواقع الفلسطيني عبر مشاهد – الفلاش باك – التي تتداعى في ذكريات كل منهم، ومن قرأ رواية (رجال تحت الشمس) لغسان كنفاني، يجد أن أحداث فيلم (المخدوعون) تطابقها تمام المطابقة.. فلقد حافظ توفيق صالح على النص الروائي كما هو وبتسلسل أحداثه، ولكن اختلفا مرتين: فالنهاية عند كنفاني تسير كما يلي: عندما يلقي السائق بالجثث فوق أكوام القمامة، يتوقف أمام سيارته متشنجاً، يوشك رأسه أن ينفجر من فكرة مفزعة سيطرت عليه (لماذا لم يدقوا الخزان، ولم يقرعوا الخزان)؟ فأبطاله ماتوا خانعين في صمت دون أن يدقوا الخزان.. وهو يريد بهذه النهاية أن يرمز إلى أن الفلسطينيين كان عليهم، أن يملؤوا الدنيا قرعاً بدلاً من يدعوا أنفسهم يموتون في صمت، أما النهاية عند توفيق صالح فهي مرئية (سينمائية خالصة) إذ نرى الثلاثة وسط القمامة بينما يد أبي قيس متصلبة ومرفوعة إلى أعلى مهيأة لحمل شيء، قد يكون راية أو مدفعاً رشاشاً، وقد تكون القبضة متكورة في صرخة احتجاج صامت. كما أن توفيق صالح، على عكس غسان كنفاني جعلهم يدقون على صاج الخزان، عندما طال بهم الوقوف أمام الجمارك الكويتي، لكن طرقاتهم الواهنة ضاعت وسط الصخب فلم يشعر بهم أحد، غير أن النهايتين تتفقان في الهدف: أن الهرب لا يحل المشكلة.

ومع المخرج المغربي إسماعيل فرّوخي بفيلمه (الرحلة الكبرى) نمضي مع أب يرغب بأداء فريضة الحج، فطلب من ابنه توصيله بالسيارة، وشهدت الرحلة الطويلة التي بدأت من فرنسا وانتهت في مكة، حواراً مثيراً ترتفع وتيرته وتنخفض بحسب طبيعة ومستوى علاقة الأب وابنه.. تقلبات كثيرة، بداية من حدة الحوار والثورة، حيث التناقض بين الاثنين، إلى أوقات السكون لعدم وجود لغة تفاهم بينهما، فيرفض كل منهما آراء وتصرفات الآخر، ويحاول كل منهما أن يقضي هذه الرحلة حسب طباعه وعاداته.. ولكن بعد مضي ليال طويلة في السيارة معاً، بدأ ينتقل الحوار من لغة الاحترام فقط إلى التفاهم والمودة، وتقبل كل منهما للآخر، فبدأت بذور الحب تنبت بينهما بعدما كانت الرابطة الأسرية مهددة ومفككة.. أيضاً الفيلم المغربي (حياة) للمخرج رؤوف الصباحي الذي تتناول أحداثه العلاقات الإنسانية بين البشر داخل المناخات الخاصة أو العامة، من خلال تصوير رحلة سفر شبيهة بحياة إنسان؛ ابتداء من الانطلاق وهو الولادة وانتهاء بنقطة الوصول حيث الخاتمة. وتتخلل المسيرة الطويلة على متن حافلة تقطع عدة مدن مغربية محطات متتالية وجلسات شبه مغلقة، يكتشف الجمهور من خلالها شخصيات وعقليات مختلفة في تصوراتها ومواقفها ومرجعياتها الثقافية، وينسج الأشخاص خلال الرحلة علاقات متداخلة فيما بينهم تمكنهم من الدخول في حوارات ومشادات بعضها لطيف، وبعضها طريف إلى حد الصدمة، ولكنها تعكس ما يحدث بين البشر خلال اجتماعاتهم. وفيلم (ثلاثة على الطريق) للمخرج المصري محمد كامل القليوبي، عن سائق شاحنة يقوم برحلة من الأقصر إلى طنطا على مدار يومين، وخلال رحلته على الطريق، يركب معه الطفل خليل الذي هرب من قسوة زوجة أبيه، لكي يتجه إلى أمه في طنطا، كما تركب معه أيضاً في الشاحنة تحية لكي يوصلها إلى صديقة لها. وخلال رحلة ثلاثتهم على الطريق، يواجهون العديد من المشاكل، التي تعرقل مسار رحلتهم، منها القبض عليهم بتهمة توزيع منشورات سياسية، وملاحقة عصابة مخدرات لهم، لكي يستردوا شحنة مخدرات على متن الشاحنة.


إسماعيل فروخي


توفيق صالح


غسان كنفاني


تشاينبك

كثيراً ما تختلف نظرة المخرج السينمائية الفنية عن رؤية الكاتب الأدبية من دون تغيير المضمون



يمثل أداة إبداعية للتعبير عن حلم العودة

مهرجان فلسطين الدولي يمتد إلى مدن عربية

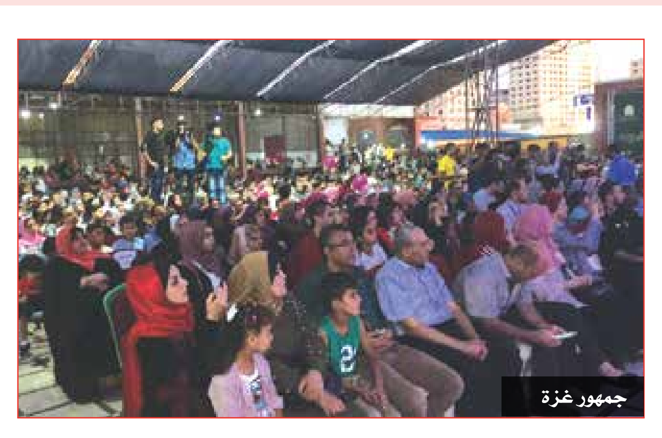


سما حسن

يشكل مهرجان فلسطين الدولي وسيلة ثقافية فنية إبداعية للاتصال بالعالم، أسهمت في كسر الحصار الذي فرضه الاحتلال على الفلسطينيين منذ عقود، حيث جذب منذ دورته الأولى في العام (١٩٩٣) آلاف الحضور من كافة المناطق في فلسطين التاريخية، واستضاف عشرات الفرق الفنية العربية والدولية، ورفع المهرجان هذا العام شعار (٧٠) عاماً على النكبة، (٧٠) عاماً على حلم العودة للتأكيد أن الفن لا يمكن عزله عن الواقع السياسي الذي يفرض نفسه على الحياة عامة، فحياة القصف والحصار اعتادها الفلسطينيون، ولذلك كان لا بد من التغيير والخروج من هذا الجو وتعزيز الصمود في نفس الوقت بطريقة جديدة.

وللإشارة إلى أن المهرجان يمثل أداة تسهم في التعبير عن القضايا التي تمس الواقع الوطني في الداخل والخارج، فقد اختتم مركز الفن الشعبي فعاليات مهرجان فلسطين الدولي، في كل من مدينة صور اللبنانية وفي قطاع غزة، وكان قد نظم مركز الفن الشعبي المهرجان هذا العام في كل من البيرة، رام الله، حيفا، غزة، جنين في فلسطين وفي العاصمة الأردنية عمان، وفي لبنان في كل من مخيم البداوي، وبيروت، وصور.

نظمت بعض فعاليات مهرجان فلسطين الدولي في نسخته التاسعة عشرة عروضاً لفلسطينيي الشتات في الأردن، ولبنان. وقد انطلقت فعاليات مهرجان فلسطين الدولي بعرض لفرقة 47SOUL، على مدرج حديقة الاستقلال في مدينة البيرة، واستمرت الفعاليات في مدينة رام الله على مدار ست أمسيات فنية، بمشاركة فرق عربية من تونس ومصر، ودولية من كوريا الجنوبية، والفنانة ناي البرغوثي من فلسطين، التي قدمت عرضها مع سبعة من العازفين في مدينة حيفا، أمام جمهور ملأ المسرح من مختلف الأعمار، وهي مشاركتها الثانية بمهرجان فلسطين الدولي في السنوات الأخيرة. وقالت في مقدمة عرضها، إن السعادة تغمرها لأنها في أجمل مكان وأمام أكثر جمهور قرباً إليها، حيث حرصت على أنه مازالت للغناء العربي إمكانيات مطوية، أتت لتكشفها ولتحاور النَّغم عزفاً وغناءً، ولترتقي إلى أبعد حدود الإبداع، كما شمل المهرجان تخريج مدرسة الدبكة التابعة للمركز، بحضور أكثر من (٧٠٠٠)


جمهور غزة

مشاهد، وقدمت فرقة الكونتينر الفلسطينية عرضاً فنياً في مدينة حيفا ضمن فعاليات المهرجان.

وضمن فعاليات المهرجان في مدينة جنين، نظم مركز الفنون الشعبية بالشراكة مع مركز نقش للفنون الشعبية ثلاث أمسيات فنية، وكانت أمسية الافتتاح في جنين لفرقة نقش للفنون الشعبية، وفي اليوم التالي كانت فرقة ولعت من عكا، وفي الليلة الثالثة كان تخريج مدرسة الدبكة، وقد حضر الأمسيات ما يزيد على (٣٠٠٠) شخص.

وتجسيداً للشعار الذي رفعه هذا المهرجان هذا العام، حيث إنه يشمل الفلسطينيين في الداخل والخارج، فقد نظم مركز الفنون الشعبية الفلسطينية، فعاليات مهرجان فلسطين الدولي لأول مرة خارج فلسطين، ليعبر عن الكل الفلسطيني، ففي العاصمة الأردنية عمان، وبالشراكة مع جمعية وعد الشبابية ومسرح البلد في الأردن، نظمت أمسية فنية حضرها أكثر من (١٠٠٠) شخص، وافتتحت فرقة وعد للفنون الشعبية الأمسية الفنية، ومن ثم قدمت براعم فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية عرضها الفني طلت، وقد شهدت الأمسية تفاعلاً كبيراً من قبل الجمهور.

ثم انتقلت فعاليات المهرجان إلى لبنان، حيث نظمت (٣) أمسيات فنية بالشراكة مع مركز المعلومات العربي للفنون الشعبية (الجنى)، وبلدية صور، وجمعية شمس، واحتضن ملعب فلسطين في مخيم البداوي العرض الأول لبراعم فرقة الفنون، وفرقة براعم الفنون هي فرقة حديثة، تشمل عدداً من الفتيان والفتيات في خطوة هدفها تعزيز الهوية العربية الفلسطينية، ومواجهة تحديات التهميش والاغتراب التي يتعرض لها الجيل الجديد، وعروضها مستوحاة من الدبكة الشعبية، والتي تتواءم مع الحياة المعاصرة.

خالد قطامش مدير فرقة براعم، يقول عن دور الفرقة خلال المهرجان: إن الفرقة قد قدمت عرضاً فنياً في فلسطين اسمه (طلت) وهو عمل فني فلسطيني خالص، باعتبار أن فرقة براعم هي الجيل الثالث لفرقة الفنون الشعبية الفلسطينية، اذا اعتبرنا أن الجيل الأول هو المجموعة المؤسسة للفرقة عام (١٩٧٩)، والذين حملوا هموم وأعباء الحفاظ

نظم فعالياته الفنية الثقافية في غزة ورام الله وحيفا وعمان وبيروت وصور

مشاركات لفرق عربية ودولية من تونس ومصر وكوريا الجنوبية

شمل المهرجان هذا العام جميع الشتات الفلسطيني في الداخل والخارج معاً







من العروض المشاركة في المهرجان


قدمت خلاله عرض لوحات تراثية ورقصات شعبية


خالد قطامش

على الفرقة، الفكرة والحلم، أما الجيل الثاني فهو كادر الفرقة الحالي، الذي تربى ونما في أتون عطاء الفرقة وإبداعاتها، وحمل مسؤولية استمراريتها، وسار على درب صعب محفوف بمحاذير ومخاطر كثيرة للوصول إلى صيغة إبداعية، تزاوج ما بين الأصالة والتجديد، وفرقة الفنون لم تتعامل مع براعمها كفريق احتياطي، تلجأ إليه لرفد الفرقة الأم بعناصر بديلة لأشخاص يغادرون منصات العروض، وقاعات التدريب لأسباب اجتماعية وأخرى تتعلق بالسفر أو الدراسة وغيرهما، كما لم تكتفي بإشراكهم في عروضها في بعض اللوحات، وإنما عملت استناداً إلى رؤية علمية، وإدراك لشروط ضمان بقاء الفكرة حاضرة ومتوهجة، عملت على تكوين جسم خاص لهذه المجموعة، ووفرت له الإمكانيات المادية والفنية اللازمة، وقدمت من خلاله عرض لوحات تراثية، ثم العمل الخاص بالبراعم (رقصة شمس)، وواصلت سعيها إلى استقطاب أطفال موهوبين، يلتحقون بهذه المسيرة الإبداعية والتربوية، وصولاً إلى عرض (طلّت)، وبهذا تكون الفرقة قد أكدت ديمومتها وأصّلت فكرتها وعممت رسالتها.

إن فرقة براعم الشبابية قدمت عرضاً شبابياً بامتياز، بدءاً من الموسيقيين، الذين نفذوا الألحان، والمغنين الذين وضعوا أصواتهم الجميلة، بمشاركة بعض المغنين من الجيل الأول الذين واكبوا أعمال الفرقة، مثل نجاح مخلوف ومحمد يعقوب، مروراً بالطاقم الإداري الذي تابع مراحل الإنتاج من الألف إلى الياء طوال عام كامل، وصولاً إلى المصممين الذين صمموا الرقصات وسينوغرافيا العرض وأشرفوا على التدريب، وانتهاءً بكتيبة البراعم من فتيان وفتيات لا تتجاوز أعمارهم الثامنة عشر عاماً، وما يعنيه ذلك من أهمية تعزيز دور هؤلاء الفتية، وتمهيد الطريق امامهم لتسلم مهمة القيادة وإخراج الطاقة العالية والنقية المخزونة بداخلهم بشكل إبداعي وإيجابي.

وبالتزامن مع عرض البراعم في صور؛ اختتم مهرجان فلسطين الدولي فعالياته في قطاع غزة بأمسيتين، كانت الأولى لفرقة العنقاء للفنون حضرها أكثر من (٢٠٠٠) شخص، والأمسية الثانية كانت لكل من: فرقة شمس الكرامة للثقافة والفنون، وفرقة جمعية الثقافة والفكر الحر، وفرقة صول باند.

خالد قطامش: نراهن على استمرارية وجود فرقة براعم بالاتكاء على الجيل الثاني من الشباب


براعم من الفتيات ترفد الفرقة



من أوابد البتراء

تحت دائرةِ الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- رحلة البحث عن الوجود في رواية «نزف الطائر الصغير»
- مع العرب في التاريخ والأسطورة
- التخلف الاجتماعي وسيكولوجية الإنسان
- محمد أبوالعلا السلاموني.. مشروع مسرحي متكامل
- أثر حركات التشكيل الغربي في الفن التشكيلي المصري المعاصر

رحلة البحث عن الوجود في رواية

«نزف الطائر الصغير»


د. هويدا صالح

رواية (نزف الطائر الصغير) للروائي الأردني قاسم توفيق، رواية تعالج أسئلة الذات في مقابل الوجود، الغوص داخل الذات، وطرح أسئلتها وقلقها وهواجسها.

وتحكي الرواية قصة الشاب زياد، الذي يعمل في بنك من بنوك عمّان، يخرج في رحلة لا يعرف إلى أي جهة يريد، يصل إلى فندق للاستجمام، يتعرف إلى سيدة متزوجة (ربى) كانت تعمل في إحدى السفارات، تأتي للفندق لتقضي إجازتها السنوية دون رفقة زوجها الذي كان منشغلاً في عمله. وخلال طريق عودته إلى عمّان يحتجزه عدد من قطّاع الطرق ويستولون على سيارته وماله، ثم يطلقون سراحه بعد أن يطعنوه في عنقه. وعلى إثر هذه الحادثة، يقرر الشاب ألّا يعود إلى عمّان، فيلجأ إلى قرية في منتصف الطريق؛ لتبدأ رحلته الحقيقية، حيث يتعرف إلى عالم جديد لا يشبه العالم الذي كان يعيش فيه، ثم يلتقي رجلاً فر من الحرب أخيراً، وتنقلب حياة الشاب كلياً.

تبدأ الرواية بمشهد طفل يروي لنا من داخل رحم أمه مشهد ولادته، وتاريخ اللقاء



الحميم الذي جمع أباه وأمه، فكان هذا الطفل، الذي سيسمى (زياد) فيما بعد، هو المحصلة والنتيجة، وزياد هذا هو أصغر إخوته الثلاثة، إذ يكبره أخ وأخت، وهذا البطل شغوف بربط يوم ميلاده بالأحداث العالمية والمهمة، ويوم ميلاده (٢٥ ديسمبر ١٩٩١) الذي يوافق انهيار الاتحاد السوفييتي، في محاولة للإسقاط على ذات هذا البطل التي ستنهار فيما سيأتي من أحداث.

تسير حياة الطفل بشكل طبيعي كابن لأسرة ميسورة الحال، حيث يشب طفلاً مدللاً حتى يكبر ويتخرج في الجامعة. أحب فتاة تُسمى (سارة). تستمر الحياة هكذا إلى أن يؤرقه الفراغ ويشعر برغبة في البحث عن الذات، ذاته الوجودية التي تشعر بالقلق النفسي وعدم التحقق الحقيقي، فيقرر الرحلة من عالمه الضيق إلى ذاته، فيعد حقيبة صغيرة ثم يقفز إلى سيارته الفارهة، ويهيم على وجهه دون أن يعرف إلى أين يسير أو ماذا يفعل، فتحمله عجلات سيارته إلى العقبة، وهناك يلتقي (ربى) تلك المرأة التي ستقلب تاريخه وتاريخ وجوده.

يختار الكاتب مرحلة تحول العالم إلى قطب أحادي القوة، لكن برغم أهمية هذا الحدث التاريخي، الذي يتناص معه الكاتب، فإنه لم يوظفه داخل دراما النص، ولم يتم الاشتغال الجمالي عليه. صحيح هو أشار من خلال الإسقاط إلى ما سيؤول إليه حال البطل، لكن هذا لا يعد مبرراً فنياً لاستجلاب حدث تاريخي داخل الفضاء السردي، دون الاشتغال عليه وتوظيفه بما يليق بالتناص مع السرديات التاريخية.

اللغة في النص مشهدية، ساعدت الكاتب على بناء فضاء نصي قادر على إثارة وجذب اهتمام المتلقي، كما أنه أجاد رسم الشخصيات بلغة وصف قادرة على توضيح التطور في وعي هذه الشخصيات.

واستخدم الكاتب الزمن بشكل جيد، فجاء زمن الحكاية منذ ما قبل ولادة السارد بقليل، وحتى المتغيرات التي حدثت في السنوات الأخيرة، أما زمن السرد؛ فزاوج فيه الكاتب بين الزمن التتابعي و(الفلاش باك).

كما يراهن الكاتب على الحبكة


قاسم توفيق

والتقاطعات الدرامية في بناء مصائر الشخصيات، لكنه لم يغامر بالتجديد في طرائق السرد، فهي أقرب إلى البناء الكلاسيكي الذي يسير دونما مغامرات جمالية كبيرة.

مما يؤخذ على البناء الفني، أن الكاتب استهلك العديد من الصفحات في بداية الرواية؛ ليهيئ ذهن المتلقي لتقبل شخصية السارد ويعرف مصيرها، فقد استغرق الكاتب أكثر من عشرين صفحة يتحدث عن ولادته وارتباط ولادته ببعض الأحداث العالمية، فلو أنه استغنى عن هذا الحشو اللغوي، لربما تمكن من صناعة نص جيد. كما جاء عنوان الرواية رمزياً وكاشفاً عن حالة البطل، الطائر الصغير الذي ينزف منذ بداية البحث عن ذاته وحتى انتهاء النص.

يناقش الكاتب قضايا الذات الفردية وقضايا الذات الجمعية؛ لأن الذات الجمعية هي ذوات فردية في حالة بحث عن الوجود، وحالة مجابهة للقلق النفسي والوجودي والفكري، لذا لم يكتف الكاتب بطرح مشكلة (زياد) الإنسانية، إنما ناقش أيضاً العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية، حيث يعمل زياد هنا في محل لبيع الدجاج. ثم يختاره صاحب المحل ليعمل في الشؤون الإدارية، يتعرف إلى (فهد) ابن عواد، من خلال دفتر مذكراته الذي أهداه له (عواد).

كذلك ناقش الكاتب مفهوم العدالة الاجتماعية، الذي يمثل بنية أساسية في الرواية، ففي القرية الصغيرة التي لجأ إليها (زياد) يتعرف إلى شخصيات مهمشة دفعتها ظروفها الاجتماعية إلى ارتكاب الجرائم، وفئات أخرى دفعتها ظروفها الاجتماعية إلى الاحتجاجات، وأخرى أصبحت عرضة للاستقطاب من قبل جماعات أخرى.

وتنتهي الرواية دون أن يعود (زياد) إلى عمان، حيث حياته السابقة التي كانت مستقرة اجتماعياً.

مع العرب في التاريخ والأسطورة


نجلاء مأمون

يرى الكاتب أن قصص العرب التاريخية كثيرة وأساطيرهم كذلك أيضاً، وهي مادة حية نابضة. كما أن تاريخ العرب وأساطيرهم من أمتع ما يمكن أن يتناوله في كتابه، وهو يتناول بعضاً من هذا التاريخ على نحو قصصي سريع.

بدايةً؛ يشير الكاتب إلى أن الجذر في تاريخ العرب، يرجع إلى شبه الجزيرة العربية في القرن الرابع قبل الميلاد، حيث كانت اليمن وحضرموت من المحطات التجارية العظمى، وكان البحر الأحمر عصياً على الملاحة في هذا العصر، ومن ثم كان التجار يتابعون طريقهم من اليمن شمالاً عبر الحجاز، وأن هذه البقعة محل تنازع ما بين العرب والهنود.

وفي موضع آخر؛ يرى الكاتب أن سد مأرب يعد حقيقة أسطورية، بمعنى الكلمة، حيث وقف القائمون على بنائه يوماً في اليمن على هضبتي بلقا وبنوا، ليشيدوه على المضيق العميق بين الهضبتين، كما تشير النقوش التاريخية إلى أن منشئه كان ملكاً يدعى (ثيئي أمارا باين) وتولت أمر السد فيما بعد الملكة بلقيس، وهي الملكة التي سمعت بالنبي سليمان بن داود ملك بني إسرائيل، وبحكمته الكبيرة فأحبت أن تلقاه.

أما عن العرب الحميريين والغزو الروماني، فيشير الكاتب في موضع آخر من الكتاب إلى أن أواخر القرن الثاني قبل الميلاد، قد شهد في الأفق في شبه جزيرة العرب نجم الحميريين أقرباء السبئيين، وكان السد المأربي لايزال ينظم الأمواج ويحيي الأرض، وكانت لروما نوايا أخرى، حيث أبت أن تتعاظم سلطة الحميريين على طريق الهند، فأتت بالقائد (إيلتوس غالوس) لتعقد له لواءً عظيماً نحو شبه الجزيرة العربية، في السنة الرابعة والعشرين بعد الميلاد، وكان همهم مكانة الدولة الحميرية التي تشرف على واسطة الاتصال من الهند والشرق الأدنى، كذلك النيل من اليمن وخيراتها.

كما توغل الجيش الروماني أشهراً حتى بلغ نجران، واحتلها وحاول أن يتجاوزها إلى الجنوب مسدداً طعنة إلى قلب (ظفار) عاصمة الحميريين، إلا أن تجمع الحميريين على جنوده الذين فتك بهم العطش والتعب، وأصابتهم أسوار (ظفار) المنيعة بالتصدع والانهيار، أعاد الرومانيين إلى موضع من شاطئ البحر الأحمر، حيث استقلوا الزوارق وصولاً إلى (مصر).


رئيف خوري

ويذهب الكاتب إلى أن عرباً حميريين، غادروا أحد الشواطئ في جنوبي شبه الجزيرة العربية، وركبوا زوارقهم إلى مكان من الشاطئ المقابل في الغرب، واستقروا في الحبشة فكانوا نواة للحبشة، والتي تعد أهم البقاع الإفريقية، واستمرت علاقاتهم بالدولة الحميرية، وشاركوها (الأعمال والأرباح).

ويؤكد الكاتب أن المذاهب الدينية للدولة في اليمن القديم، قد تأثرت في تكوينها بالفتوحات التاريخية حولها، حيث ضرب (طيطش) الحصار على أورشليم، وفتحها عنوة في السنة السبعين بعد الميلاد، وهام من أهلها جماعة حتى بلغوا اليمن، وبهذا انتقلت اليهودية إلى اليمن وثبُت لها مكان فيها، وكان للنساطرة واليعاقبة الفارين من الشام مكان في شبه الجزيرة العربية، وبهذا ظهرت النصرانية فيها.

ويشير الكاتب إلى أن أميراً من العرب يدعى (سيف بن ذي يزن) قد انتصر على الأحباش نصراً عظيماً، اغتبط له العرب كثيراً وتحدثوا عن هذا النصر في شبه جزيرتهم من أقصاها إلى أقصاها، كما تقدم عبدالمطلب بن هاشم على رأس وفد الحجاز، الذي كان في مقدمة الوفود العربية إلى قصر (غمدان) للتهنئة.

التخلف الاجتماعي

وسيكولوجية الإنسان


شعيب ملحم

لم يكن مصطلح أو قضية التخلف بكل تنوعاته وفروعه، موجوداً أو متداولاً الا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حيث إن غالبية الدول في آسيا وإفريقيا تحديداً، قد نالت استقلالها وتحررت من الاستعمار الغربي، وبدأت محاولة شق طريقها في مجالات التنمية على اختلاف أنواعها.. هذه الدول، أو ما يعرف بدول العالم الثالث، أو الدول النامية، وتشكلت عدة نظريات حول هذا الموضوع، تجمعها قواسم مشتركة، منها التخلف الصناعي والتقني، وتفاوت التوزيع القطاعي للإنتاج، والتبعية للخارج، وقضايا التغذية، والفقر، والأمية، وتزايد أعداد السكان، والهجرة من الريف إلى المدينة، الخ... وهذا يؤدي إلى ظواهر اجتماعية تزيد من حالة التخلف، حتى إن بعض علماء الاجتماع (أ. هاجن) وغيره، يتفقون على أن تلك المجتمعات يسودها: (انتقال السلوك من جيل إلى آخر بشكل جامد إجمالاً، تحكّم العادات والتقاليد بالسلوك وليس القانون، نظام اجتماعي تحكمه مرتبية جامدة، تحديد المكانة الاجتماعية للفرد بالولادة وليس الكفاءة، إنتاجية منخفضة جداً، مقاومة التغيير، وعلاقات تتصف بالسيطرة والخضوع)، أي أن هذه البنية في جوهرها تتصف بالقمع والقهر، وحرمان الإنسان من انسانيته.



من هذه الاستنتاجات الأخيرة، التي تعتمد في معظمها على البعد الاقتصادي، وأيضاً الاجتماعي، برز أخيراً (المنظور النفسي للتخلف) الذي يعنى (بالبنى الفوقية، والنفسية، والعقلية، والقيم الموجهة للوجود) المرافقة للبنى السابقة للتخلف، والتي تؤدي في مجملها إلى اعتبار الإنسان (شيئاً)، والمرأة في المجتمع أبرز نموذج لذلك، بحيث إنها تقبل بوضعها القهري، لا بل إنها تبرره. العلاقات في هذا المجتمع (لا يوجد فيها: أنا– أنت، بل أنا– ذاك، وذاك تعني الشيء). وبقدر ما تتضخم أنا السيد ينهار الرباط الإنساني مع المسود، وهذا ما نشاهده في علاقة الرئيس بالمرؤوس، الرجل والمرأة، الكبير والصغير، المعلم والتلميذ، الموظف ورجل الأمن بالمواطن، حتى الحب ينمو تحت سقف التسلط والرضوخ، وانعدام الشعور بالأمن. ويرى المؤلف أن واقع الإنسان المتخلف (ينتظم في أنماط ثلاثة من الوجود: مرحلة الرضوخ، إلى مرحلة التمرد والثورة، مروراً بمرحلة اضطهادية). لكن أشد نقاط المقاومة استعصاء على التغيير هي البنية النفسية التي يفرزها التخلف، ما تتميز به من قيم ونظرة إلى الكون، وبما أن الآلة هي نتاج التقنية المتقدمة، فإنه يعاد صياغتها وتفسيرها واستخدامها في البلدان النامية، بشكل سحري أو خرافي، وكذلك فإن التمرد أو الثورة يعاد تفسيرها بشكل متخلف يفقد الثورة قدرتها التغييرية.

يحاول الإنسان المتخلف أن يحمي نفسه ويجد نوعاً من التوازن الوجودي لذاته، ولهذا يلجأ إلى الانكماش على الذات عبر عدة آليات، نوجزها: (بالتمسك بالتقاليد والافتخار بالماضي المجيد، والذوبان في الجماعة، والاحتماء بالانتساب إلى العشيرة، والوضعية الاتكالية على مجيء منقذ أو بطل اسطوري يخرجه من مأزقه الوجودي والنفسي)، لا بل يضيف اليها عملية التماهي بالتسلط التي تصل أحياناً إلى حد التنكر التام لوضعيته الذاتية، لكن من لا يستطيع ذلك ويبقى في وضع المقهور العاجز فإنه يلجأ إلى آليات دفاعية واهية، كاللجوء إلى الأولياء والإيمان بالكائنات الخفية، مثل الجن والعفاريت والشيطان، والحسد والرُّقى والتعاويذ وتأويل الأحلام، وتقديم النذور وقراءة الطالع لمعرفة المستقبل التي توصل إلى الإيمان بـ(القدرية).


مصطفى حجازي

كل أو أغلب ما سبق هي وسائل دفاعية في محاولة لحل مأزق الإنسان الوجودي، لكنها لا تستمر على هذه الشاكلة، بل تصل إلى مرحلة العدوانية، ومنها العدوانية المرتدة على الذات، وأبرزها: المرض الجسدي، والشكوى الدائمة. وهناك العدوانية الموجهة للخارج من خلال ظاهرة الكسل، وأبرزها: اتهام البيض للزنوج بالكسل، والعدوانية الأكثر وضوحاً هي تخريب الممتلكات العامة، والعدوان اللفظي، والنكات، والتشنيع. وهناك أشكال الخداع والتضليل الاحتيالي، مثل: الفهلوة، والشطارة. وهناك العنف الرمزي، وخرق القانون عندما يستطيع المرء الهرب من العقاب. وتصل العدوانية إلى أقصاها في التعصب العرقي والطائفي والمذهبي ضمن المجتمع الواحد، مع انهيار علاقات التفاعل والمشاركة، وتتحول إلى عنف دموي، وما نشهده في بعض الدول العربية منذ سنوات ليس إلا تفسيراً لذلك.

أصوات

مسرح فواز الساجر

يقوم على المعرفة والرؤيا



أنور محمد

مسرحُ المُخرجُ فواز الساجر (١٩٤٨-١٩٨٨) يقومُ على المعرفة والـرؤيـا، فهو بالنسبة له فعلُ تحليل، وعلمُ تنجيم روحي. سحرٌ، حُمَّى يتجلَّى فيها الأصلُ الخفيّ لفعليّ الخير والشر. فهو يفتحُ سجلاً لشخصياته التي ستسكنُ الخشبة، والتي ستلعبُ معنا ولنا، مهما كانت مهنتها علمية أو حرفية؛ أو كان عمرها أو ثيابها التي ترتديها، أو لون شعرها، أو أثاث المكان، أو اللحظة الزمنية كانت باردة أو ساخنة؛ مظلمة أو في البياض. فواز الساجر يرسم، يعيدُ خلقَ الشخصيات كانَ مَنْ كانَ آباؤها: معين بسيسو، أحمد الطيب العلج، ممدوح عدوان، رياض عصمت، نيكولاي غوغول، أوزوالد دراكون، سعدالله ونوس، محمود دياب، ويليام ساروريان. ويخلقُ معها ضدَّها- الضدُّ الذي لا نراه بالعين المجرَّدة، بل الضدُّ الذي كان يختبئُ في (العماء) وهو يمارسُ شيطنته، فيعيد تسخينه- يُسخِّنه لنرى البخار وهو يتحوَّل إلى سائل نفسي، فنعرف كيف: سرقَ، اختلسَ، وشى، خـان، ناضل، سقطَ، ارتـفـع، غشَّ، صدقَ، كذب. فواز الساجر يذهب إلى العاطفة الجامحة يروِّضها فنلمس آثارها على الجسد، جسد الممثِّل وهو متوترٌ يرعد، أو وهو هادئ يفكِّر ويتـأمَّل ويُقاصص ويقتص، حتى تتضح وحدة الرؤيا وتسقط الأقنعة.

في مسرحية (سكَّان الكهف) نص ويليام ساروريان، وهو آخر عرض أخرجه عام (١٩٨٨) قبل أن يرحل، يتَّجه فواز الساجر إلى تحقيق شرط الفعل المسرحي في المكان والزمان، دون مبالغة أو إفراط. فالفعل؛ والممثلون ينشرون شظاياه على الخشبة لا يذهبُ إلى الخارق أو البطولي بل يذهبُ إلى الواقع؛ فالواقع، مهما كان قاسياً وفظاً، فهو أيضاً على الخشبة شاعري وساحر: مسرحٌ مهجور كما لو أنَّه (كهف) في أحد أحياء المدينة الذي يسكنه الفقراء والمعوزون، الذين ينتظرون سكِّين الجزَّار بصفتهم ضحايا الاستبداد. إذا برئيس البلدية الممثِّل فارس الحلو، الذي جاء إلى الحيَّ ليقوم بهدمه، يفاجأ بأنَّه حيٌّ مأهول بسكَّان كما لو أنَّهم هبطوا عليه بمظلة فنرى في الكهف: الممثِّل غسان مسعود بدور العجوز - الملك الذي يتسوَّل، غالية علي الفتاةُ الملكة؛ هو سمَّاها ملكة لكثرة ما مثَّلت هذا الدور، والتي تسخر من السكَّان الذين يجتمعون ويعيشون حياة (قطيعية)، كما الحيوانات في هذا الحيّ الكهف، وتفضِّل الموت الذي لا تخشاه على هذه العيشة.

فيُمهلهم رئيس البلدية ثلاثة أيام ليسلموه الحيَّ خالياً وهذا موقفٌ إنساني منه.

فواز الساجر يرفعُ جهد العقل في هذا العرض، كما في غيره، هو ينشر الضوء؛ ضوء الفعل في المكان الفيزيائي والاجتماعي، فنرى سلوكات، حركات، صراعات- صراعاً بين قوتين؛ نزالات، مبارزات تتمدَّد وتتقلَّص بعيداً عن التصنع والتظاهر والاستعراض والتباهي ذلك ليُحقِّق فعلاً وجودياً- الوجود الجديد. والمُمثِّل كما مصمِّم الديكور والإضاءة والمؤلِّف الموسيقي سيكونون شركاء فعليين، وليس شكليين لتحقيق هذا الوجود. فالإنسان عند فواز، ليس مُنحطاً وإن رأينا سيرورةَ انحطاطٍ في سلوكياته؛ سلوكات متصدِّعة أو شقوقاً كما في (سكَّان الكهف)، ولكنَّها لا تأخذه نحو الهلاك. ثمَّة حدث/ فعل جنيني يتولَّد على الخشبة، ثمَّة آلام سَتنشُر غضبها في الإحداثيات المكانية الزمانية في فضاء المسرح، لأنَّ الصراع مستمرٌ، سواءً أكانت الانفعالاتُ مركَّبةً أو مختلطةً، وذلكَ لإحداث تلك التأثيرات الإنسانية؛ التأثُرات العاطفية، ولنبقى في (الدراما)؛ في الشكل الإخراجي لدراما (مستترة) تحطِّم الوهم ولا تحطِّمه كوننا نخسر الآمال والأحلام.

وهذا ما يرينا إيَّاه فواز الساجر فلا نتخلَّى عن (الأمل) وبعلمية إخراجية ساخرة، فنرى اللحظة الماضية وهي تتحوَّل إلى لحظة حاضرة، ومن ثمَّ تقتتل لتصير لحظةً مستقبلية. المستقبل كما الحاضر هو الأمل، وهو ما يقرِّره فواز الساجر، في عروضه منذ لحظة كشف الإضاءة عن المكان والزمان المسرحي/ الخشبة. هناك فكرة ثمَّ حدث ثمَّ صراع ثمَّ إجراءات العرض، والممثلون والفنيون يقومون بعملية (الأداء) التي هي لبُّ/ جوهرُ الفعل المسرحي، حيث نرى معاناة فواز الساجر وقد أطاحَ- أو هكذا نرى؛ بالحوار أو النص الأدبي، الذي هو مصدر العرض، وهو في (سكَّان الكهف) نصٌّ ذهني حوَّله الساجر إلى تراجيديا. فنحن في مسرحياته مع (أداء)، مع شكل تجريبي غير تقليدي، كلَّما تنامى الأداء تفجَّرت التساؤلات والشكوك.

هل نزعَ فواز الساجر قناعَ الشخصية أم لم ينزعه؟ وهذا هو سرُّ إحساسنا ونحن نتفرَّج على عروضه بالتلقائية في أداء الممثلين وبأنَّه لايزالُ يلعبُ معنا؛ لانزالُ نرى ونسمع، لانزال نشعر بالدهشة، لانزال في حالة عدم توازن أمام ما يحدثُ من صدامات وصراعات كأنَّها الواقع، ولكنَّها على المسرح، وكأنَّنا في مكانين؛ لأنَّ فواز الساجر، يحرص على أن يدفع المتفرِّج كي يكون في مواجهة مع الأحداث. فالمتفرِّج هو شريك؛ طرف. وهنا نلمس شيئاً من تغريب، فلكلِّ فعل وعلى المسرح أساسٌ اجتماعي، يقوم على الحجج حتى لا يبقى الإنسان (شيئاً): يقينٌ وشكٌ، قانونٌ ولا قانون ولا مطلقيةَ للحدث الإنساني، فكلُّ واحد منَّا هو واحد، ولكنَّه واحدٌ في كثيرين؛ وهذا ما عمل على تحقيقه فواز الساجر، لأنْ يبقى الفكرُ يُمجِّدُ الإنسانَ مهما اشتدَّ الحزنُ فوقَ الأرضْ.

يرفع جهد العقل ويعلي من الصراع لينشر ضوء الفعل الوجودي

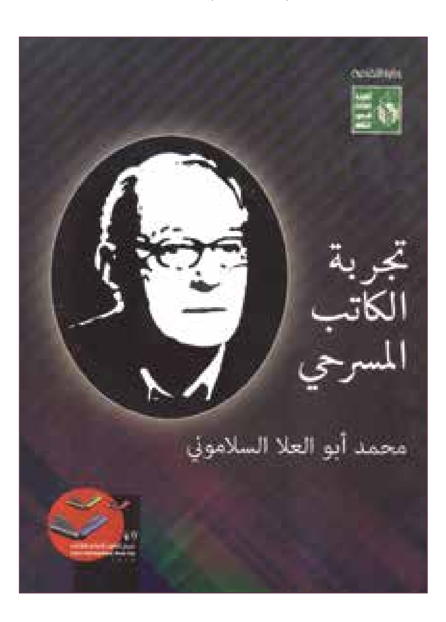
محمد أبوالعلا السلاموني..
مشروع مسرحي متكامل


أمنية طلعت

تم الاحتفاء بالكاتب المسرحي الكبير محمد أبوالعلا السلاموني في (٢٠١٩م) أكثر من مرة، سواء في المهرجان القومي للمسرح، أو في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي، كما صدر عن وزارة الثقافة المصرية كتاب مهم عنه من إعداد وتأليف أحمد عبدالرازق أبوالعلا، رصد فيه تاريخ السلاموني المسرحي وإنتاجه الغزير الذي كان يستهدف الحفاظ على الهوية المصرية والعربية.

يؤكد أحمد عبدالرازق أبوالعلا أن السلاموني واحد من أهم كتاب الجيل الثالث في المسرح المصري، والذي جاء بعد جيل الرواد وجيل الستينيات، وهو جيل لا ينطلق من قضية إبداعية واحدة، نظراً الى غياب الهم القومي المشترك، وبالتالي أصبح لكل كاتب همٌّ شخصي يكتب عنه.

يقول أبوالعلا السلاموني: إن جيله واجه تحديات عديدة، منها عدم وجود حركة نقدية، إضافة إلى ظهور التلفزيون والفيديو، ما صنع هوة بين المسرح والجمهور، لكن هذا لم يثنه عن المضي قدماً في الكتابة للمسرح، فاتجه إلى التراث الشعبي والأسطوري والتاريخي، وبرغم أن ظهوره جاء متأخراً بسبب مركزية القاهرة وإقامته خارجها، فإنه صب في مصلحته بالنهاية، حيث ظهر ككاتب كبير وقف في مصاف أهم كتاب المسرح.



يتميز السلاموني بأن لديه مشروعاً مسرحياً متكاملاً، استخدم فيه التراث التاريخي كوسيلة إسقاط على الواقع السياسي والاجتماعي، وللتأصيل للهوية المصرية في مواجهة تصاعد حركات الإسلام السياسي، فقدم نصوصاً متنوعة تشمل كافة الجوانب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والإنسانية.

يقسم أحمد عبدالرازق أبوالعلا إنتاج السلاموني في كتابه عنه إلى محورين: محور توظيف عناصر التراث الشعبي في المسرح، ومحور معالجة قضية الإرهاب والتطرف باسم الدين.

يعرف الكاتب أحمد عبدالرازق أبوالعلا المسرح الشعبي بقوله: إنه ذلك العرض الفني المعبر عن العقلية الجمعية لجماهير الشعب العاملة، وهو يتجمد بتجمدها ويتطور بتطورها. أما معايير التعامل مع المسرح الشعبي؛ فحددها في معيارين؛ الأول: استلهام الموروث الشعبي، ووضعه في سياقه الثقافي الممتد من الماضي إلى الحاضر، والثاني: إعادة صياغة هذا الموروث فنياً، بحيث لا يفرغ من محتواه الرئيسي ولا تطمس معالمه.

وقد كتب السلاموني عدداً من المسرحيات، التي تتضمن هذين المعيارين، ومنها (أبو زيد في بلدنا) التي يجسد فيها شخصية الراوي في ثوب شعبي يروي الحكاية في موال، فيستدعي شخصية أبوزيد الهلالي ليجعله شخصية من شخصيات المسرحية تتحدث مع الآخرين، ما يضفي جواً شعبياً يؤصله أسلوب الحكي ذاته. أما فيما أطلق عليه الكاتب (ثلاثية الموال الشعبي) وهي مسرحيات (مولد يا بلد)، و(المليم بأربعة)، و(ملاعيب عنتر)، فيقول: إن السلاموني في المسرحية الأولى تناول ظاهرة الموالد الشعبية، ليقوم بوضع تعريف للمولد بوصفه ظاهرة احتفالية شعبية، ثم يؤكد أن هذه الظاهرة الشعبية كانت ملهمة لأبي العلا السلاموني خاصة أن منزله كان مجاوراً لأشهر مولد في دمياط، وقد تأثر كثيراً بمنع المحافظ إقامة المولد بحجة أنه يحتوي على كثير من المفاسد، وذلك تأثراً بجماعات الإسلام السياسي التي كانت قد بدأت تتغلغل في المجتمع.


أبوالعلا السلاموني

اختار أبوالعلا السلاموني، حين اقتحم المناطق المحرمة بكسر تابوهات الفكر الديني المتطرف، حيث استقى بعض موضوعات مسرحياته من التاريخ، وبعضها الآخر من الواقع الحالي، فكتب ثماني مسرحيات تعتبر إنتاجاً ضخماً بالنسبة لكاتب واحد، فكانت مسرحية (أمير الحشاشين) مستقاة من التاريخ الفاطمي والصراع على العرش بين أبناء المعز لدين الله الفاطمي باستخدام الدين. ثم جاءت مسرحية (ديوان البقر) التي يستعد مسرح الهناجر حالياً لإنتاجها للعرض في الموسم القادم.

وينهي أحمد عبدالرازق أبوالعلا، كتابه عن أبوالعلا السلاموني، بالتأكيد، على أن مشروعه المسرحي تنويري منذ بداياته في السبعينيات من القرن الماضي، فهو لم يخف أو ترتعش يداه، وظل ثابتاً في معركته التنويرية، من خلال إبداعه المسرحي حتى الآن.

المونولوج والديالوج.. وتوظيف الأحلام لمعايشة الواقع

«النقود لا تنمو على الأشجار»


مصطفى غنايم

يعد كتاب (النقود لا تنمو على الأشجار)، واحداً من أهم إصدارات سلسلة (دروس من الحياة) التي تصدر مترجمة عن الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة، وتهدف إلى تقديم دروس وقيم حياتية، ترتبط بشدة بحياة الأطفال وأسرهم في مختلف المواقف، مقدمة حلولاً رائعة لهذه الظروف الحياتية، عبر طرائق فنية مشوقة تعتمد على الأسلوب الحواري السلس، الذي يجذب الطفل، ويرسخ القيم في وجدانه وعقله وشعوره..

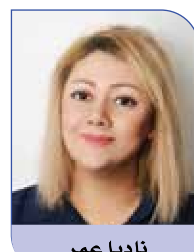
وقد صدرت الطبعة الأجنبية من هذا الكتاب عن دار (جيمسر الإسبانية للنشر) لمؤلفه جينيفر موري مالينوس، ورسوم جوستافو مازالي، في حين صدرت طبعته الأولى باللغة العربية عام (٢٠١٨) بترجمة وفاء أشرف.. وتكمن أهمية هذا الكتاب في أنه يرسخ في وجدان الأطفال قيمة حب العمل، والسعي الجاد من أجل توفير النقود، والتعامل معها بحكمة من خلال تعلم كيفية تنظيم النفقات والمدخرات، وقد استخدم الكاتب للتعبير عن فكرته عدداً من الطرائق الفنية المشوقة، والتي تناسب عقول الأطفال، وتخلب ألبابهم، وتداعب خيالهم، منها: التنويع البديع بين المونولوج والديالوج؛ إذ تبدأ القصة بمقدمة مونولوجية، دارت في أعماق الطفل (يوسف)، وسردت قصته وعبرت عن دهشته من رؤية أمر عجيب: (لم أصدق عيني!! كنت أمشي في شوارع الحي.. فرأيت على شجرة، وكل شجرة في كل متنزه، وفي كل فناء، أوراقاً نقدية تتدلى في كل فرع.. وفي كل مكان.. كان أجمل منظر شاهدته في حياتي.. كان منظراً مدهشاً).

وينتقل الكاتب من هذه المقدمة المونولوجية المدهشة إلى استخدام الديالوج، أو الحوار، والذي أحدث كثيراً من التفاعل والإيجابية والمشاركة، إما من خلال توجه السارد بسؤال يشحذ ذهن المتلقي/الطفل: (ولكم أن تخمنوا ماذا حدث؟)، أو من خلال حوار الطفل مع أمه في مواضع كثيرة في القصة نورد منها: (خرجت أمي مسرعة من المطبخ، وهي تسألني: ماذا حدث، قفزت على المقعد القريب من النافذة، وأشرت إلى الخارج: انظري إلى أشجار النقود يا أمي).

وبالرغم من أن الكاتب عرج على فكرة فلسفية، لكنه استطاع أن يوصلها إلى الطفل ببراعة، وهي أن حصول الإنسان على كل ما يريده بطريقة سهلة ميسورة، ومن دون عمل يفقده لذة السعي، ويحرمه حلاوة الاجتهاد، ويشعره بالملل والرتابة، بل يصيب الحياة كلها بالشلل والركود، وقد اعتمد الكاتب في إيصال تلك الفكرة، وغرس هذه القيم، على تقنية فنية جديدة، وهي توظيف (الحلم)، والذي كاد يتحول إلى كابوس.. اذ كانت هذه الأشجار التي تحمل أوراقاً نقدية مجرد حلم عابر، أشعر الطفل (يوسف) بالفزع والخوف، حيث تواترت الأحداث فجعلته يتمكن من شراء كل ما يريد دون عناء أو صعوبة؛ فامتلأ منزله بالأشياء التي كان يشتهيها: (دراجات، كرات سلة، ألعاب فيديو، صنانير صيد الأسماك، حتى أصبح البيت على وشك الانفجار، بل كادت المدينة كلها تتحول إلى أشباح)؛ وذلك حين أخذت المتاجر تخلو هي الأخرى من البضائع؛ إذ لم يعد أحد في المدينة مضطراً للعمل ليتكسب ما يحتاج إليه من نقود ليعيش بها، كما أغلقت جميع المحلات، وأصبحت المدينة مخيفة كئيبة، وتحولت حياة الطفل إلى كابوس مزعج، لم يخلصه منه إلا صوت أمه، وهي تربت على كتفه برفق، وتوقظه من نومه، لتخبره أن عليه أن يتعب في الحصول على الأموال حتى يشعر بقيمتها، ويحس بلذة الكفاح، وثمرة العمل حتى يستطيع أن يوفرها ويشتري بها كل ما يريد، وتطلب منه أن ينزل معها إلى السوق ويعاونها في العمل والكفاح، ليتجاوز (يوسف) تلك الأحلام، ويعايش الواقع، ويعي الدرس على وقع كلمات أمه: (هيا يا يوسف علينا أن نبدأ العمل، فالنقود لا تنمو فوق الأشجار!!).


وفاء أشرف

كتاب «الهوية في الثقافة العربية»
دراسات تطبيقية في السرد القصصي


نادیا عمر

تناول الأديب والناقد د. أحمد يحيى علي، الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، الحائز جائزة طه حسين في الأدب والنقد، وجائزة وزارة الثقافة المصرية في النقد، ومن أعماله: مصابيح الغرباء: دراسات في أدب الرحلة، الأدب منسق دراما التاريخ، بلاغة القصة، وغيرها.

في هذا الكتاب، سنقرأ عن مفهوم (الهوية) بوصفها اسماً اشتق من (هو) الذي يدل على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، والهوية/الخصوصية تفرزها هذه الحالة الإيجابية التي تنعكس من خلال علاقة الأنا (الذات) بمفرد معين في داخل العالم. وعلى حدّ تعبيره فإن هذه العلاقة ذات الخصوصية تتحرك في نسق رحلي في إطار ثنائية (الذات والآخر)، لتتجلى من خلال أبعاد ثلاثة: فردي وجمعي: عناصر التميز للجماعة عن الآخرين، وهي عناصر الثبات فيها، وعالمي: تصورات الجماعة تجاه الآخرين التي تتحكم في علاقاتها بهم.



وما بين الهوية والثقافة ستنطلق هذه الدراسة في نشاطها التحليلي النقدي بين طرفي ثنائية (الشكل والمضمون)، وتشكيلات قصصية عدة لأدباء مصريين: (سوق الجمعة)، و(عسل الشمس) لفؤاد قنديل في الفصلين الأول والثاني، ومجموعة (العتب على النظر) ليوسف إدريس في الفصل الثالث، و(بعيداً عن الأرض) لإحسان عبدالقدوس في الفصل الرابع والأخير.

في (سوق الجمعة) تناول الباحث في فصله الأول إحدى المجموعات القصصية لفؤاد قنديل القاص والروائي من جيل الستينيات نشأةً وفكراً. ومفهوم الهوية عنده مرادف لفكرة (القومية)، وارتكز في تشكيل أعماله على (الواقعية السحرية) التي، بتعبيره، وفدت إلينا من أدب أمريكا اللاتينية ورائدها الأول ماركيز. أما عنوان المجموعة (سوق الجمعة) فهو يمثل شاهداً على عملية القراءة التي ستسير في اتجاهين: داخلي (ذاتي) الوعي الخاص (المكون النفسي/ الذهني/الثقافي)، وخارجي (موضوعي) يتحرك ناحية المرجع (الاجتماعي/ الثقافي)، ويتضافر التركيب الزماني مع المكاني في هذا العنوان ويجمع بين الثابت (السوق) والمتحرك (الجمعة)، بما يعني أن عمومية المكان تتحدد وتتخصص بهذا المعرّف الزماني، ومن خلال التركيب الإضافي للعنوان تبرز ثلاثية: المكان/ الإنسان/الزمان.

ويمكن القول إن الدال (الجمعة) قد مرّ بأطوار عدة في ظل الخطين اللذين يتحرك بينهما المرجعي الواقعي والجمالي الفني، فمن كونه لفظاً مفرداً ذا بعد زمني كيوم من أيام الأسبوع، إلى ارتباطه بدلالة ثقافية تعكس طبيعة البناء الحضاري العربي المنطلق من الإسلام، ثم التصاقه بثابت مكاني (سوق) ليظهر هذا الدال في شكل تركيبي قدر له على مستوى المرجع سمة التكرار. وعموماً قد يكون في هذا انعكاس لمحاولة مبدع يطمح لبناء سرد عربي خالص، قابل للاتصاف بالعالمية، نظراً


أحمد يحيى علي

للمكون الإنساني العام الذي يحويه فضاء دلالاته، وقابليته للانفتاح على الآخر لغةً وثقافةً.

أما في الفصل الثالث فقد تناول مجموعة يوسف إدريس (العتب على النظر) منوّهاً بأنها انطلقت في تشكيلها للمكان من ثنائية الريف والمدينة/ وبذلك يتنوع المكان في ظهوره بين الثابت والمتحرك، وبتعبيره، فإن تركيب العنوان يحيل إلى هذا الفاعل ذي الطابع الجمعي، المتمثل في الروح الشعبية التي تتخذ من تفاعلات أفرادها مع بعضهم، ومع العالم أساساً تقف عليه وهي تصدر أحكاماً تعكس رؤيتها له.

وأشار المؤلف إلى أن تشكيل الهوية يعتمد بالنظر إلى سياق الإبداع على طرفين: شكل (صيغة)، ومضمون (دلالة). أما النص الأدبي فيسعى إلى تقديم إجابات عن سؤال الثقافة: كيف يفكر الفرد وينظر إلى عالمه؟ كذلك الجماعة؟

وبما عبّر عنه(تبرز ثيمة الرحلة التي تميز حركة الذات الإنسانية بصفة عامة فوق فضائها، وهي حركة في الزمان والمكان معاً تتشكل منها سيرة الإنسانية (الحكاية الكبيرة/عمدة الحكايات) والتي تخرج من خلالها هوية هذه الأسرة البشرية في مجموعها، أمام غيرها من الأمم). ومما استنتجه كنتيجة، فإن سياق الفن على تنوع تجلياته يمثل مرآة للعصر الذي ظهر فيه، وللثقافة السائدة على سلوكيات أفراده بدرجة كبيرة.

كتاب أيقونة الهوية في الثقافة العربية د. أحمد يحيى علي، دائرة الثقافة، الشارقة (٢٠١٦)، الصفحات: (١٧٦) من القطع المتوسط.

أثر حركات التشكيل الغربي في الفن التشكيلي المصري المعاصر


سعاد سعيد نوح

إن التجريب في الأعمال التشكيلية الحديثة، والذي يصل حد الغرابة أو التغريب، ليس وليد اليوم، بل رافق حركات فنية، كان لها حضور طاغ في القرن الماضي، مثل الدادية والواقعية الجديدة، ثم الحداثة وما بعد الحداثة، تلك الحركات التي انطلقت من سياقات ثقافية واجتماعية مختلفة.

وقد تطور هذا التجريب في فنون ما بعد الحداثة، ما أنتج أعمالاً فنية مركبة، تجمع بين كثير من الفنون البصرية. وقد كان لهذه المدارس الفنية أثرها في حركة الفن التشكيلي المصري. وقد حاول الفنان عادل ثروت، أن يستجلي ذلك التأثير من خلال كتاب: (العمل الفني المُركّب وفن التجهيز في الفراغ) الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة في سلسلة (آفاق الفن التشكيلي) وحاول فيه الكاتب أن يستعرض المفاهيم الجمالية لهذا الشكل الفني، وأثر ذلك في حركة التشكيل المصري الحديث.

يبدأ (ثروت) بتعريف مختصر لهذا الشكل الفني، فيذكر أنه (حالة من الانصهار



بين مجالات الفن، حيث يتميز بإذابة تلك الفواصل والحدود الأكاديمية لتصنيف الفنون، كما يعبر عن التطور في تقنيات العمل الفني، وأيضاً التغيير الكبير في موقف الفنان تجاه المجتمع، الذي يعيش فيه، حيث أصبح أكثر التحاماً بأحداث الحياة الجارية والمعبرة عن التقدم التكنولوجي والعلمي، مما انعكس على إنتاجه الفني).

ويرى (ثروت) أن الحركات الفنية، التي غيرت وجه الفن التشكيلي في العالم كله، انطلقت من تغيرات وسياقات اجتماعية وثقافية ابنة بيئتها التي أنتجتها، ومع ذلك أثرت في حركة الفن التشكيلي ليس في مصر وحدها، بل في بلدان أخرى كثيرة، فيقول: (كان للتغييرات الاجتماعية والسياسية، التي حدثت في مطلع القرن العشرين، أثر كبير في تكوين فكر وفلسفة فناني التجميع، حيث كون هؤلاء الفنانون أسلوباً جديداً يناهض الفن التقليدي ويعبر عن الثورة والتمرد، وتلك الثورة على الشكل الفني كان مواكباً لكل التطورات التي حدثت في شتى مجالات المعرفة في بداية القرن العشرين، وكان فنانو التجميع يريدون من وراء أعمالهم قدراً من الواقعية يلائم العصر الذي يعيشون فيه، هذه الواقعية اعتمدت على مفهوم توظيف الخامات جاهزة الصنع والخامات الموجودة، وعن طريق هذا الاستخدام للوسائط التعبيرية الجاهزة، أصبحت أعمالهم أكثر التصاقاً بقضايا المجتمع، وأيضاً اعتنق هؤلاء الفنانون مفهوم حرية الفنان والواقع الاجتماعي، وأن الفن فكر وليس أسلوباً، ومضمون الأعمال الفنية لا بد أن يكون منبثقاً من الواقع الاجتماعي).

ويناقش (ثروت) في كتابه ظروف نشأة أبرز الحركات الفنية التي تطورت لتنتج فن التجهيز في الفراغ، فيبدأ باستجلاء حركة (الدادية) التي جاءت كحركة مضادة للفن التقليدي، وهو ما أرسى شكل فن التجميع، ذلك عن طريق رؤية جمالية تستند إلى الثورة والتمرد على كل التقاليد التشكيلية الموروثة، فاستخدموا الخامات والأشياء جاهزة


عادل ثروت

الصنع، لتحل محل الأشياء التقليدية. وكان وراء ذلك موقف فلسفي كرفض هيمنة الطبقة البرجوازية وذوقها العام على الفن.

وفي حديثه عن الواقعية الجديدة الواقعية الجديدة، يرى أنها ظهرت في بداية الستينيات من القرن العشرين، واختلفت في المُصطلح، ما بين فن البوب في المجتمع الأمريكي والواقعية الجديدة في أوروبا، انطلاقاً من منهج وموقف سياسي محدد. حيث تستمد عناصرها من الإنسان وحياته اليومية بتقديم شكل جديد وتكوين منفصل عن رؤية الشيء في الحياة.

كذلك بحث في جماليات ما بعد الحداثة، التي قضت على الجماليات الموروثة، فلم يعد العمل الفني جالباً للمتعة الوجدانية للمُشاهِد، من خلال علاقات أصبحت تقليدية مرتبطة بجماليات التلقي، فظهرت اتجاهات فنية جديدة تعيد صياغة هذه العلاقة الجمالية، فيبحث في الحضور الفعلي للجسد ويرى أن مادة الإبداع البصري، وذلك وسط توليف عدة أشكال من الفنون كالصوت والإضاءة والفيديو والديكور والرقص الإيمائي والتعبيري.

ويرى (ثروت) أن فن التجهيز في الفراغ تمتد جذوره إلى فنون الحضارات المختلفة كالمعابد والكاتدرائيات والمساجد، مع التعارض والهدف الوظيفي لهذه المباني، فالعمل الفني يتم تنظيمه داخل حيز محدد من الفراغ، فيقول: (اتجاه فني تمتد جذوره التاريخية إلى إبداعات فنون الحضارات المختلفة، مثل المعابد، الكاتدرائيات، المساجد، إلا أن هدف المنظومة الفراغية في تلك العمائر، يختلف تماماً عن المفاهيم الخاصة بفن التجهيزات في الفن المعاصر وفنون البيئة

كتابات وأشياء



نواف يونس

الكونت.. تولستوي

روائياً وإنساناً

نهلنا جميعاً، عبر مسيرتنا الأدبية، من منابع ثقافية متعددة ومتنوعة أثرت في توجهاتنا الفكرية، وتشكيل شخصيتنا وهويتنا أدبياً واجتماعياً وإنسانياً، وغالباً ما نعود بين الحين والآخر لقراءة هذه المنابع، ونستفيد منها بقدر ربما يفوق ما كنا قد حصلنا عليه في مطالعتنا الأولى، سواء كانت من تراثنا الأدبي لكتاب ومفكرين عرب، أو من الآداب العالمية، التي لمسنا فيها البعد الإنساني.

ومن هذه المنابع التي تظل تنضح بما فيها من فائدة، على رغم مرور الزمان وتغير المكان، تبرز الأعمال الأدبية لخالد الذكر ليون تولستوي الذي أحسسنا بأنه قريب منا بأفكاره وكتاباته عن العرب والإسلام، فهو الذي رأى أن الإسلام يتوافق مع العقل ويمتزج بالحكمة، بل ألف كتاباً بعنوان (حكم النبي محمد) بعد أن درس اللغة العربية، واطلع على الأدب العربي، وقرأ (ألف ليلة وليلة)، وعرف حكايات (علاء الدين والسندباد وعلي بابا) وغيرها من عيون الأدب والشعر العربيين. إلى جانب أنه كان ابن مكانه وأرضه وناسه الذين عاش معهم وتعاطف مع قضاياهم وأفراحهم وأحزانهم وأحلامهم البسيطة المهمشة، مجسداً انتماءه لروح المكان وشخصيته وهويته الإنسانية، في تلك المقاطعة (تولا) القريبة من موسكو.

أعجب جيمس جويس بـ«حكايات الناس» واعتبرها أجمل القصص في العالم

ويعد تولستوي من الأدباء العالميين الذين قرأنا أعمالهم الأدبية عبر الترجمة، التي ازدهرت منذ منتصف القرن الفائت وحتى نهايته، ومن أهمها (الحرب والسلام)، و(آنا كارنينا)، و(الطفولة والصبا والشباب)، والتي كان يعتز بها تولستوي كثيراً، لدرجة أنه وصفها بالملحمة التي توازي إلياذة هوميروس، وهي من الأعمال الأدبية التي جابت العالم بعد ترجمتها إلى كل اللغات الحية، وغيرها من الأعمال التي أثبتت أن تولستوي لم يكن كاتباً كبيراً وحسب، بل كان متميزاً فكرياً وأخلاقياً وإنسانياً.

ولكن تظل (حكايات الناس) من الأعمال الأدبية البالغة الصيت؛ لما تحتويه من قصص، وأهمها قصة (حاجة الناس من الأرض) التي أثرت كثيراً في أغلب كتاب عصره، حتى إن إعجاب جيمس جويس بهذه القصة وصل إلى حد أنه اعتبرها أجمل قصة في العالم؛ لأن تولستوي وظف لغة مقنعة ومفهومة، لمن أراد أن تصلهم فكرة ومضمون ومغزى القصة، التي تحكي عن أمير أراد منح رعيته فرصة للتملك، فأباح لكل منهم أن يمتلك ما يشاء من الأراضي التي تطؤها قدماه، من صباح اليوم إلى مغربه، فما كان من أحد الفلاحين إلا أن ركض من الصباح وحتى ما بعد الظهر إلى ما قبيل الغروب، وهو يسعى للحصول على أكبر مساحة من الأرض له، إلا أنه ونتيجة الجهد الذي بذله طوال النهار جرياً دون استراحة، وقع مغشياً عليه ثم مات ودفن في أرض لا تتجاوز مساحتها متراً في مترين!

وهي حكاية رمزية ذات دلالات ومعان إنسانية أخلاقية، تكشف لنا مدى طمع وعدم قناعة بعض الناس، إلى جانب أهمية الملكية لمن لا يمتلك، وتفاهتها لدى من ليس بحاجة إليها. وقد نجح تولستوي بأن يكون مفهوماً لكل القراء، برغم اختلاف مستوياتهم الاجتماعية والفكرية والثقافية، فهو يقدم السهل الممتنع، ويكشف الواقع المعيش للقارئ على حقيقته دون مواربة، ويطرح عليه من خلال هذه القصة أسئلة وجودية قلقة بطريقة مبسطة واضحة عن الحياة.

ومن دواعي الدهشة والغرابة، أن نهايته كانت واقعية مثل رواياته، فقد وزع، وهو الكونت الذي يمتلك مقاطعة شاسعة من الأراضي بفلاحيها وعمالها وفقرائها، كل ما يملكه على المحتاجين منهم، وختم حياته بنهاية درامية تشابه أحداث رواياته، فقد وجد ميتاً وهو ينتظر في محطة للقطارات، بعد أن فارقت روحه جسده من شدة البرد وقسوته!



إصـــدارات
دائرة الثقافة - الشـارقة



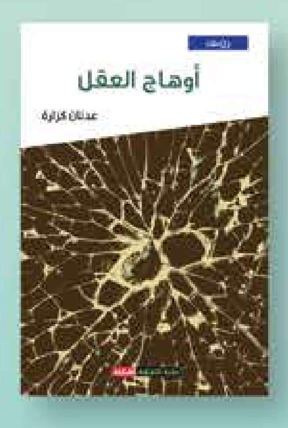




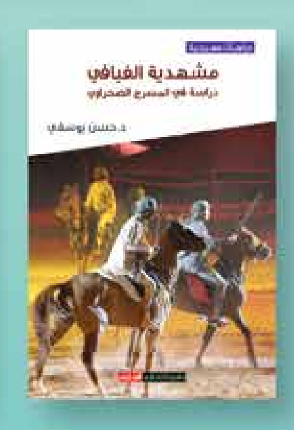
















دائـرة الـثـقـافـة

ص.ب: 5119 الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة ، هاتف: 5123333 6 00971 - برّاق: 5123303 6 00971

بريد إليكتروني: sdc@sdc.gov.ae ، موقع إليكتروني: www.sdc.gov.ae

sharjahculture sharjahculture sharjah.culture



افتح كتاباً.
تفتح أذهاناً.

OPEN BOOKS.
OPEN MINDS.



sharjahwbc.com

